

**Pinter og Fosse**  
**To ulike kombinasjoner av realistisk og absurd drama**  
**På terskelen til det postdramatiske**

**Bente Samsonstuen**

**Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap**

**Veileder: Drude von der Fehr**

**Institutt for litteratur, områdestudier og språk**

**Universitetet i Oslo**

**Våren 2008**

# Takk

Aller først vil jeg rette en takk til min veileder Drude von der Fehr for god veiledning gjennom hele prosessen.

Til Ivana og Anna Beate for gjennomlesning og korrektur.

Takk til alle mine medstudenter i 10. etasje. Og en spesiell takk til Hanne- uten deg hadde ikke dette vært mulig.

Og til sist en stor takk til mamma, pappa og Henning for at de alltid er stolte av meg.

Bente Samsonstuen

## Sammendrag

Denne oppgaven tar utgangspunkt i tre dramatiske tekster på bakgrunn av at de benytter seg av en kombinasjon av realistiske og absurde trekk. Tekstene er Harold Pinters *The Lover* (1963) og *Ashes to Ashes* (1996), og *Vinter* (2000) av Jon Fosse.

Oppgavens tese er at teaterstykkene, på grunn av den overnevnte kombinasjonen, viser veien til det postdramatiske teater, slik det beskrives av Hans-Thies Lehmann i boken *Postdramatisches Theater* (1999).

Gjennom analysene, som fokuserer på plot, karakterer og dialog, ble det klart at tekstene tok i bruk flere metadramatiske kategorier. Dette ble viktig i element i min lesning som videre knyttes til ritualet, og dens betydning for teateravantgarden som det postdramatiske teater springer ut av.

1. Innledning.....	1
1.1 Harold Pinter .....	1
1.2 Jon Fosse .....	2
1.3 Realisme .....	2
1.4 Peter Szondi og Det absolutte drama .....	3
1.4.1 Krisen .....	4
1.5 Det absurdistiske .....	5
1.6 Hans-Thies Lehmann og Det postdramatisk teater: Brecht og Szondi .....	7
1.6.1 Teater og teksten .....	9
1.6.2 Den postdramatiske arven .....	10
Det postdramatiske teater .....	11
2 <i>The Lover</i> .....	13
2.1 Plot og struktur .....	13
2.3 Det seksuelle spillet.....	15
2.4 Det ekteskaplige spillet .....	18
2.5 Klærne skjemmer ingen .....	19
2.6 Kjært barn har mange navn – rollespill og karakterisering .....	22
2.7 Dialogen og språket.....	26
3 <i>Ashes to Ashes</i> .....	29
3.1 Plot og struktur .....	29
3.2 Devlin og Rebecca – karakterisering og rollespill .....	34
3.3 Rollespill og ritual .....	36
3.4 Rebeccas erindringer .....	38
3.5 De absurde brudd eller digresjoner .....	44
3.6 ”Av jord er du kommet og av jord skal du bli” .....	47
4 <i>Vinter</i> .....	51
4.1 Plot og struktur .....	51
4.2 Kvinna og Mannen .....	54
4.3 Kvinna og hora .....	57
4.4 Språket og stillheten .....	62
4.5 ”Alt er sånn” .....	67
5 Det pre-postdramatiske .....	70
5.1 <i>The Lover</i> og <i>Ashes to Ashes</i> .....	70
5.2 <i>Vinter</i> .....	74
5.3 Mangel på motivering – den tekstlige avantagardens verktøy .....	76
5.4 Metadramaet og ritualet .....	78
5.5 Konklusjon .....	81
Litteraturliste .....	85
Primærlitteratur .....	85
Sekundærlitteratur .....	85
Oppslagsverk .....	86

# 1. Innledning

I denne oppgaven skal jeg ta for meg tre dramatiske tekster fra to forfatterskap, henholdsvis Harold Pinter og Jon Fosse. Bakgrunnen for valget er at de begge benytter seg av virkemidler fra både det absurde og det realistiske drama, men på forskjellig vis. Stykkene jeg har valgt er Harold Pinters *The Lover* (1963) og *Ashes to Ashes* (1996), og *Vinter* (2000) av Jon Fosse. Bakgrunnen for utvalget er basert på at alle stykkene tar utgangspunkt i et kjærlighetsforhold mellom mann og kvinne. Tanken bak å velge to stykker fra Pinter er for å kunne peke på en utvikling innad i forfatterskapet, for deretter å undersøke om det er grunnlag for å fremme en sammenheng eller utvikling mellom Pinter og Fosse. Min tese er at Pinter og Fosse kan anees å være på et forstadium til det postdramatiske teater slik det beskrives av Hans-Thies Lehmann. Det postdramatiske teater skal jeg redegjøre for senere i innledningen.

Jeg hevder at både Pinter og Fosse benytter seg av realistiske og absurde trekk i sine teaterstykker, men på forskjellig vis og av ulik grad. Jeg vil undersøke hvordan de på hver sin måte bruker elementene innefor sine teaterstykker. Det vil jeg gjøre ved å fokusere på tre bestanddeler i dramaene: plot og struktur, karakterer og språk. Jeg vil også se på hvordan disse utvikler seg i løpet av forfatterskapet til Pinter, og hvordan Fosse tar opp tråden. Dramaene som er valgt står relativt langt fra hverandre i tid, men har det samme tematiske utgangspunkt, det mellommenneskelige forholdet mellom mann og kvinne.

## 1.1 Harold Pinter

Harold Pinter<sup>1</sup> (f.1930-) er britisk dramatiker, filmforfatter, skuespiller, regissør, poet og politisk aktivist. Etter å ha publisert lyrikk i tenårene og spilt i noen teaterstykker i skolesammenheng, startet han sin teaterkarriere i midten av 1950-årene under kunstnernavnet David Baron. I løpet av forfatterkarrieren, som spenner over et halvt århundre, har Pinter skrevet 29 stykker for scenen, 26 filmmanuskript, flere dramatiske skisser for radio og TV, poesi, noen noveller, essayer, taler og brev. Han er best kjent som dramatiker innen film og teater, og fikk i 2005 Nobels Litteraturpris, som anees som den største anerkjennelsen en forfatter kan oppnå. Til tross for dårlig helse siden 2001 har han fortsatt å opptre både på

---

<sup>1</sup> I dette prosjektet har ikke resepsjonshistorien til Pinter blitt anvendt i stor grad. Dette valget er basert på at ikke var særlig mye som kunne brukes i min oppgave. I min gjennomgang av resepsjonshistorien fant jeg ut at det er vanskelig å skissere opp klare hovedstrømninger. Mange av bøkene tar for seg hele forfatterskapet, hvor man blir presentert et sammendrag av handlingen fra de forskjellige stykkene med en rask analyse. Noen velger konkrete eller konseptuelle lesninger, men nesten alle sette forfatterskapet i forbindelse med det som kjennetegner Pinters dramatikk både i form, tematikk, stil, tradisjon og utvikling. Viktige stikkord er det absurde, "the angry young men", "comedy of menace", og språkets stillhet og pauser.

scenen og i film. Senest i oktober 2006, i forbindelse med 50 års feiringen av the Royal Court, spilte Pinter i Samuel Becketts *Krapp's Last Tape*. Han er fortsatt en aktiv skribent, stiller opp på intervjuer og deler sine politiske oppfatninger (<http://haroldpinter.org> ).

## 1.2 Jon Fosse

Jon Fosse (f.1959-) er forfatter og dramatiker fra Strandebarm, men er bosatt i Bergen. Han er en av de mest sentrale samtidsdramatikerne i Europa, og den norske dramatiker som ved siden av Ibsen som er mest spilt. Han debuterte i 1983 med romanen *Raudt, svart*, men har siden de dramatiske bestillingsverkene fra perioden 1992-93 vært mest opptatt av å skrive dramatik, og har til nå skrevet 15 teaterstykker. Fosse har også vært med på å redigere flere bøker, og har siden 1994 vært redaktør for tidsskriftet *Bøk sammen* med Jan Kjærstad. Han har også hatt forskjellige verv, blant annet som medlem i Det litterære råd i Den norske Forfatterforeningen (1989-93), og har siden 1994 sittet i Norsk kulturråds essayutvalg (<http://www.samlaget.no/forfattar.cfm?id=1717>).

## 1.3 Realisme

Realisme som begrep i denne oppgaven er ikke synonymt med realisme som sjanger, men benyttes som et utgangspunkt. "Realism as drama is simply one genre among many, a form influenced by science that arose in the late nineteenth century, characterized by psychologically deep and complex setting and action" (Hornby 1986: 14). Realismen i drama er sterkt knyttet til det borgelige teater og dets begjær for fullstendig illusjon av virkelighet på scenen. I litteraturvitenskaplig leksikon defineres realisme som:

(...) en form for litteratur som søker å fremstille eller representere en ytre virkelighet i verket. Realistisk litteratur vil fokusere på tingene, dvs. på den sannbare "ytre" verden forfatteren inngår i. Som stiltypologisk begrep står realistisk litteratur i motsetning til visjonær eller genidyrket litteratur. Realister er skeptiske til all dikterisk dyrkelse av fantasi og drøm og samler i stede oppmerksomheten om gitte "fakta", om samtiden og hverdagslivet slik det leves og oppleves av personer fra ulike klasser" (Lothe 1999: 208-209).

Realismen har vært styrende i den dramatiske kritikken innefor litteraturvitenskapen. Det betyr ikke at all dramatikk har vært realistisk, men at realisme har fungert som den teoretiske basen for det som har foregått i teateret, fra et litteraturvitenskaplig perspektiv. Det kan virke som at "alt" defineres opp mot realismen. Dette viser seg i at selv de som ikke liker det realistiske ender opp med å kalle sitt prosjekt for "urealistisk". På samme vis kategoriserer teaterhistorien sjangere som symbolisme, ekspresjonisme og lignende som en del av en revolt mot realismen (Hornby 1986: 13). I denne oppgaven vil det realistiske defineres ut fra Peter Szondis avhandling om det moderne dramaets teori. Szondi bruker det absolutte drama som term og benytter seg dermed ikke av betegnelsen realistisk. Allikevel har jeg valgt å tolke hans absolutte drama som realistisk siden de konvensjoner han fremsetter er blitt stående som det regjerende paradigmet for teaterscenen og teatertekster. Utgangspunktet for hvordan jeg bruker realisme baserer seg på hvilke forventninger som generelt stilles til en teatertekst og oppsetning. Samtidig vil jeg påpeke at det realistiske gjennom analysene vil knytte til seg andre referanser.

#### **1.4 Peter Szondi og Det absolutte drama**

Peter Szondis avhandling fra 1956 *Theories des Modernen Dramas* tar utgangspunkt i det han kaller det absolutte drama. I denne avhandlingen leser han stykker fra Ibsen og Strindberg til O'Neill og Arthur Miller for å vise til det han kaller "dramaets krise". Krisen, i følge Szondi, manifesterer seg i den økende spenning mellom de formale krav fra det aristoteliske drama og fordringen av moderne episke og sosiale temaer som formen ikke lenger kan romme. Han argumenterer mot den aristoteliske dramatiske teorien som ser den dramatiske formen som tidløs. Szondi mener at dramaet er et tidsbundet konsept som står for en spesifikk litterærhistorisk hendelse, det vil si det drama som vokste frem i det Elisabethanske England, franske drama på 1800-tallet og den klassiske perioden i Tyskland (Szondi 1987: 3-6).

Kjennetegnene til det absolutte drama er at all kommunikasjon og handling skal foregå på scenen. Dramaet kjenner ingenting utenom seg selv. Dramatikeren er fraværende og det finnes ingen fortellerinstans. Det er et absolutt skille mellom scene og sal og ingen replikker er rettet mot tilskuerne. Szondi beskriver selve den dramatiske opplevelsen som en irrasjonell aktivitet, det vil si å bli revet med i det dramatiske spillet og dermed selv bli talende gjennom karakterene. Det er også et krav om et absolutt forhold mellom karakter og skuespiller. Skuespiller og den dramatiske personen skal smelte sammen til et "dramamenneske". Det absolutte drama er primært, ikke en sekundær fremstilling av noe, men en fremstilling av seg

selv. Handlingen og replikkene blir realisert i det de blir til. Siden dramaet er primært, er dets tid helt og fullt nåtid. Tidsforløpet er en absolutt sekvens av nåtid og hvert øyeblikk skal ha et snev av fremtid i seg (Szondi 1987: 8-9).

The absolute dominance of dialogue – that is, of interpersonal communication, reflects the fact that the Drama consists only of the reproduction of interpersonal relations, is only cognizant of what shines forth within this sphere (Szondi 1987: 8).

Det dramaturgiske kravet om tidens enhet blir forståelig på en ny måte ved at den temporale kløften mellom scenene bryter med prinsippet om den absolutte sekvens av nåtid. En scene bør derfor frembringe den neste. Det vil si at man til eksempel ikke kan bestemme at det har gått tre år siden dette forutsetter et episk jeg. I forhold til stedets enhet gjelder det samme prinsippet. En rommelig kløft, eksempelvis ”nå lar vi de unge elskende bli værende i skogen og oppsøker den uvitende kongen i slottet hans” forutsetter også et episk jeg. Det episke har ingen plass i det absolutte drama. Dramaet stopper opp hvis man begynner å fortelle på scenen. Det trenger dynamikk og intensitet, og det er dialogen som bærer dramaet: Drama er mulig bare når dialog er mulig (Szondi 1987: 9-10). Dette er et komposisjonsprinsipp som har etablert seg som en norm eller paradigme. I avhandlingens første del går han gjennom en rekke dramatikere som holder på formen selv om det nye innholdet ikke passer inn i de nevnte prinsippene. Videre viser han til noen redningsforsøk av den absolutte formen, og avslutter avhandlingen med noen mulige eller eksperimentelle løsninger.

#### **1.4.1 Krisen**

Bakgrunnen for krisen er endringen i tematikken som oppstod i dramaet mot slutten av det 19. århundre. Dramaet, den dikeriske formen for en nåtidig, mellommenneskelig handlingsgang bytter ut sin triade med motsatsene. Hos Henrik Ibsen kommer dette til uttrykk ved at fortiden dominerer over nåtiden. Og da er ikke den bare en fortidig handlingsgang, men også som tema, hvor erindret fortid skal virke videre i det indre. På denne måten blir også det mellommenneskelige fortrent av det indre i menneskene. I Anton Tsjekhovs drama må det aktive livet i nåtiden vike for et liv i drøm, erindring og utopi. Handlingsgangen blir tilfeldig og dialogen, den mellommenneskelige taleformen, blir et hylster rundt monologiske refleksjoner. August Strindberg velger å oppheve det mellommenneskelige og fokuserer på et sentralt jeg gjennom den subjektive linsa. Gjennom denne inderliggjøringen mister den ”reelle” tiden sin dominans slik at fortid og nåtid flyter over i hverandre, og ytre nåtid



fremkaller erindret fortid. Når det gjelder det mellommenneskelige avgrensning handlingsgangen seg til en serie sammentreff som bare er merkesteiner for de egentlige handlingene, den indre endringen. Maurice Maeterlincks ”*drama statique*” forkaster handling. I møte med døden, som disse dramaene er dedikert til, forsvinner konflikten mellom de ulike karakterene. De mellommenneskelige forskjeller samt konflikten mellom ulike karakterene forsvinner. I Hauptmanns sosiale dramatikk blir det mellommenneskelige livet skildret som determinert av faktorer som ligger utenfor mennesket, mer spesifikt de politisk-økonomiske vilkår. Det ensformige som disse vilkårene dikterer, opphever det som før var øyeblikkstilknyttet i det nåtidige, som nå blir utvidet til å gjelde det fortidige og det fremtidige. Handlingene blir fortrent av en tilstand, som de maktesløse menneskene blir offer for (Szondi 1987: 45).

Kapitlet ”The Drama in Crisis” viser overgangen fra en ren til en motsetningsfull dramastil på bakgrunn av de tematiske forskyvningene. Den påfølgende endringen, som skjer samtidig med at tematikken i store trekk forblir den samme, må på tilsvarende vis forstås som en utvikling der tematisk materiale nedfeller seg som form og sprenger den gamle formen. Dette er bakgrunnen for tilblivelsen av såkalte ”formeksperiment”, som til nå har blitt tolket for sin egen del, og derfor ofte blitt oppfattet som useriøse spill, sjokk for borgerskapet, eller uttrykk for personlig udugelighet. Men straks man setter slike fenomen inn i stilforandringens ramme, fremstår med indre nødvendighet (Szondi 1987: 48). Szondi ønsker å studere de nye formene, der motsetningen mellom episk tematikk og dramatisk form blir oppløst gjennom den indre epikkens overgang til form. Men først viser han til retninger som holder fast ved den dramatiske formen og som forsøker å redde den på ulike måter, istedenfor å løse paradokset i tråd med den historiske prosessen, det vil si la formen stige frem av det nye innholdet (Szondi 1987: 49).

## **1.5 Det absurdistiske**

Martin Esslin introduserte begrepet absurd drama i sin bok *Theater of the Absurd* (1961). Der forsøker han å tilkjenne noen konvensjoner som kan kalles ”det absurde drama”. Han presenterer noen av de største representantenes arbeid, samt en analyse og redegjørelse av mening og intensjon i de meste kjente teaterstykkene. Samtidig må det fremheves at dramatikerne og deres verk som diskuteres i boken ikke er en del av en skole eller en bevegelse. Og hver og en ser seg selv som en ensom ”outsider” som står utenfor, isolert i sin egen verden. Hver og en av dem har en særegen tilnærming til tema og form, ut fra personlige

bakgrunn, røtter og kilder. Til tross for dette har de en god del til felles. Grunnen til det er at deres verker reflekterer bekymringer og tanker, de samme følelser som deres samtidige i den vestlige verden (Esslin 2001: 22).

Esslin har innkretset noen av det som kjennetegner denne dramatiske formen ved å presisere noen viktige punkter hvor det absurde teater bryter med det klassiske, aristoteliske dramaet: Der klassisk, gode skuespill skal ha konsekvent, sannsynlig og gjennomført fabel eller historie, har ofte ikke det absurde drama mye til fabel eller historie i det hele tatt. Der et godt skuespill krever god karakterisering og motivering hos personene, kan et absurd drama være uten gjenkjennelige ”personer”. Der et klassisk drama skal ha en klar tematikk som blir overbevisende eksponert og forløst, er ofte det absurde drama uten begynnelse og slutt i tradisjonell forstand. Der et klassisk drama inneholder vittige, innholdstunge og poengterte replikker, kan dialogene i det absurde drama fremstår som usammenhengende babbel (Esslin 2001: 21-22). Foruten de overnevnte fellestrekk vil min bruk av det absurde i denne oppgaven settes i sammenheng med hvordan Esslin fremhever Pinter som absurdist. Disse trekkene vil komme til syne gjennom analysene. Minner om at boken til Esslin forsøker på en polemisk måte å fange er den tidsånden som de ulike forfattere på ulike måte er med på å undersøke, og derfor kan selve teknikkene til det absurde teater dra i flere retninger<sup>2</sup>.

Kapitlet om Pinter har Esslin valgt å kalle ”Certainties and uncertainties”. I forhold til den mer generelle forståelsen av det absurde drama er usikkerhet, redsel og verifikasjonsproblemet det Pinter fremhever i sine stykker. I debuten *The Room* (1957) benytter Pinter noen essensielle elementer for å skape spenning: en scene, to mennesker, en dør og et poetisk bilde av udefinert frykt og forventning (Esslin 2001: 235). Den skremmende verden utenfor døra settes i det absurde dramaets lys ved at man aldri kan vite hva som er utenfor. Det ”pinterske” rom skal passes på og kontrolleres fra den skumle verden på utsiden. Det første stykket inneholder allerede mange av de temaene som skal bli gjennomgangsmelodien for de senere stykkene og viser en del av Pinters personlige språk og stil:

(...) the uncannily cruel accuracy of his reproduction of the inflections and rambling irrelevancy of everyday speech; the commonplace situation that is gradually invested with menace, dread, and mystery; the deliberate omission of an explanation or motivation of the action (Esslin 2001: 235).

---

<sup>2</sup> Noen av trekkene som fremheves som absurde finnes også i andre tradisjoner, men er velbrukt og gjort store av dramatikerne i det absurde teater.

I *The Dumb Waiter* (1957) fremheves det komiske aspektet ved Pinter. Esslin mener at dette stykket gjennomfører Ionescos postulat om å fusjonere tragedien med den komiske farsen. I følge han er den fantastiske småpratene mellom karakterene det komiske hovedelementet. Diskusjonen som er basert på trivielle ting som fotball er bare et middel for å skjule den voksende angsten som besetter de to karakterene (Esslin 2001: 238). For Pinter er det ingen motsetning mellom en realistisk setting og en absurd situasjon fordi han anser livet i sin absurditet som morsomt. Livet er morsomt fordi det i sin vilkårlighet er basert på illusjoner og selvbedrageri. Men som han sier:

But in our present-day world, everything is uncertain and relative. There is no fixed point: we are surrounded by the unknown. And the fact that it is verging on the unknown leads us to the next step, which seems to occur in my plays. There is a kind of horror about and I think that this horror and absurdity go together (Esslin 2001: 242).

Frykten for hva som kan være utenfor døra, eller skrekken for å innse at vi alle er alene i en ukjent verden hvor det ikke eksisterer en sannhet eller et evig holdepunkt, gjør at vi kan forstå Pinters teaterstykker som absurde dramaer. Pinter benytter seg av realisme, men han søker etter en høyere kunstart innenfor realismen. Han motsetter seg "the well-made play" som gir for mye informasjon om karakterene og deres bakgrunn. Problemet er ikke bare at vi som publikum får vite for mye, men må settes i forbindelse med vår *muligheten* for å kunne vite hva som ligger bak de ulike karakterers handlinger som er komplekse, og hvor den psykologiske sminken er motsigende og uverifiserbar (Esslin 2001: 242-243).

Verifikasjonsproblemet i Pinters tekster er knyttet til hvordan språket brukes. Dagligtalens absurde dimensjon baseres på det repeterende, og uartikulerte, og på en mangel på logikk og grammatikk. Dette kommer av at den følger den assosiative tankens linje istedenfor den logiske slutnings retning (Esslin 2001: 243). Esslin poengterer avslutningsvis at det som er med på å fremheve Pinters særegne stil, og det som skiller han fra resten av de absurde dramatikere, er hans fremragende og unike måte å kombinere de tradisjonelle dramaelementene med det avantgardiske (Esslin 2001: 263-264).

## 1.6 Hans-Thies Lehmann og Det postdramatisk teater: Brecht og Szondi

Hans-Thies Lehmanns *Postdramatic Theatre* (2006) (*Postdramatisches Theater* 1999) bygger på Peter Szondis avhandling *Det moderne drama* (1956), men gjør en større revisjon.

Lehmann argumenter for at Szondis hegelianske forståelse av utviklingen i det 20. århundrets teater, med utgangspunkt i det aristoteliske drama på den siden og de episke tendensene på den andre, er konseptuelt begrensende. Med den form for innstilling vil det brechtianske episke alltid ha forrang som det som bryter med det tradisjonelle. Fra et postdramatisk perspektiv er Brechts nyskapning sett som en del av den dramatiske tradisjonen.

Konsekvensen er, i følge Lehmann, at Szondi forblir blind for den teatre og kritiske utviklingen som ikke er strukturert rundt en aristotelisk/episk dialektikk. Han fortsetter med å påstå at modellen til slutt ikke tillater Szondi å forestille seg et teater uten drama, det vil si uten representasjon av et konstruert sluttet kosmos, en mimetisk iscenesettelse av en fabel. I motsetning til Szondi, som leser dramaet konsekvent som litteratur, forholder Lehmann seg systematisk til teatret som en performance. Han viser gjennom sin bruk av Szondi et teater og et drama som har beveget seg fra hverandre i den andre halvdel av det 19. århundre (Lehmann 2006: 3).

Lehmann tilrettelegger for en tilgjengelig teori rundt forholdet mellom drama og teater som benytter seg av "en ikke-dramatisk form", slik teatret har utviklet seg siden 1970-tallet. Lehmann setter seg fore å finne et språk til de nye teaterformene, ved å systematisk forholde seg til teori om dramaet og teaterhistorien, samt dens gjenklang i den historiske avantgarden. Han innlemmer sted, tid og kropp, så vel som dets bruk av tekst i det nye teatrets estetikk (2006:1). Det nye teater eller det postdramatiske teater benyttes som en fellesnevner for et enormt, rikt og motsetningsfullt teaterlandskap. Samtidig er dette landskapet i stor grad tuftet på skillet mellom drama og teater. Lehmann mener at det fortsatt skrives viktige og gode tekster i det nye teater, men at disse tekstene ikke lenger er dramatiske. I sin bok forutsetter han at teateret består av ulike elementer som sidestilles, slik at teksten kun er et element og ikke inntar en a priori posisjon. Allikevel hevder han å vise til et postdramatisk tekstteater. Tekstteater er også et perspektiv innen det postdramatiske teater og blir på ingen måte referert til som noe man har gjort seg ferdig med (Lehmann 2006: 17). Samtidig, på grunn av de utilstrekkelige teoretiske analysene for nylige produserte sceniske diskurser, er det rimelig å tenke seg den tekstlige dimensjonen fra perspektivet av den teatre realitet. Prinsippet om handling/narrasjon, figurasjon og fabel forsvinner i samtidens "ikke-lenger-dramatiske-tekster". En autonomisering av språket utvikles. Jelinek, Goetz, Kane og Pollesch er alle eksempler på forfattere som har produsert stykker hvor språket ikke kan tillegges karakterene, om de er karakterer i det hele tatt, men som en autonom teatralitet (Lehmann 2006: 17-18). Mange har tolket den språklige autonomiseringen som et vitne om at interessen rundt mennesket er svekket. Lehmann velger å se det på en annen måte og beklager ikke mangelen

på det allerede definerte bildet av mennesket i det postdramatiske teater. Han ser heller autonomiseringen som et ønske om å utforske nye muligheter rundt tenkning og representering av det individuelle mennesket som subjekt i teksten (Lehmann 2006: 18).

The adjective 'postdramatic' denotes a theatre that feels bound to operate beyond drama, at a time 'after' the authority of the dramatic paradigm in theatre. What this mean is an abstract negotiation and mere looking away from the tradition of drama? 'After' drama means that it lives on a structure –however weakened and exhausted – of the 'normal' theatre: as an expectation of larger parts of its audience, as a foundation of many of its means of representation, as a quasi automatically working norm of its dramaturgy (Lehmann 2006: 27).

### 1.6.1 Teater og teksten

Teater og drama eksisterer nå som før i et motsetnings – og spenningsfullt forhold. Det postdramatiske teatrets eksistens er avhengig av en frigjøring og et skille mellom teater og drama. Men siden det europeiske teater har, både praktisk og teoretisk, vært dominert av drama vil det derfor være gunstig å benytte termen ”postdramatisk” for å kunne stå i forbindelse med de nyere utviklinger og til det dramatiske teater, skriver Lehmann. Det har ikke så mye å gjøre med forandringen i teatertekstene som med transformasjonen av teatraliske uttrykk. I de postdramatiske former for teater er teksten kun en komponent på lik linje med de andre virkemidlene, som gester, musikk og lignende. At teater og tekst historisk flyter fra hverandre krever en fordomsfri omdefinering av deres forhold. Tanken det bygges på her er at teateret eksisterte først. Det er født i det rituelle, videreført til imitasjon (mimesis) gjennom dans og til slutt utviklet til ”a full-fledged behaviour and practice before the advent of writing” (Lehmann 2006: 46). Selv om det man kan kalle ur-teater eller primitivt teater kun er et objekt for et forsøk på rekonstruksjon, viser det seg at antropologene er enige om at tidlige rituelle former for teater representerte ”affectively highly charged processes”, som presenteres med hjelp av masker, kostymer og rekvisitter, på en slik måte at dans, musikk og rollespill kombineres (Lehmann 2006: 46). Det er først med det borgelige litterære teater at teksten inntar en a priori posisjon. Og det skjer på bakgrunn av dens mulighet for mening. Dermed føyes de andre teatraliske elementene etter teksten, og kontrolleres av autoriteter som årsak og virkning (Lehmann 2006: 46-47).

Parallelt og analogt med ”krisen” til Szondi dukker den første skepsisen rundt den rene sammenføyingen av teater og drama opp. Pirandello er overbevist om at teater og drama ikke

kan forenes, og Edward Gordon Craig eksemplifiserer i "First Dialouge" at Shakespeare ikke kan settes opp. Senere setter han selv opp *Hamlet* og konkluderer at hans tese var korrekt. Teater er her forstått som noe med egne røtter, andre forutsetninger og premisser som er fiendtlig til den dramatiske litteraturen. Teksten bør unndras teateret, konkluderer Craig, nettopp på grunn av sin poetiske dimensjon og kvalitet (Lehmann 2006: 49). Nye former for tekst som utvikles inneholder fortelling og referanser til virkeligheten kun i et forvirrende og uutviklet eller ufullstendig form: Gertrud Steins "landskapstykker", Artauds tekst om "Grusomhetens teater" og Witkiewicz's teater for "rene former". Disse "dekonstruerte" type tekster foregriper de litterære elementer i den postdramatiske teaterestetikken. Siden teatret avviser de tradisjonelle former for teater utvikles en ny autonomitanke rundt teatret hvor teater blir forstått som en egen autonom kunstretning, og entrer dermed en tid for eksperimentering (Lehmann 2006: 50-51).

### 1.6.2 Den postdramatiske arven

Neoavantgarden er genealogisk viktig for det postdramatiske teater. Den entusiastiske mottagelsen av stykkene til Beckett, Ionesco, Sartre og Camus på 1950-tallet starter som en reaksjon mot det fossile "Bildungstheatre" (dannelsesteater). Pågangen av filosofi, det absurde teaters eksistensialisme og den kunstneriske utviklingen av surrealisme og abstrakt impresjonisme gir gjenklang i Europa (Lehmann 2006: 52-53). Også i 1960 årene er det absurde drama gjenstand for interesse. Det absurde drama fornekte den synlige meningsfullheten i den dramatiske handlingen, men i samme hånd vending forholder seg til de klassiske enhetene i drama. Det som knytter sammen Ionesco, Amadov og de andre variantene av "absurd" eller "poetisk" til den klassiske tradisjonen, er *dominansen av tale* (Lehmann 2006: 53).

Hvis man ser på Martin Esslins beskrivelse av det absurde teater kan man få en følelse at man transporteres til det postdramatiske teater på 1980-tallet. I følge Esslin er det absurde teater uten plot, og ofte uten gjenkjennelige karakterer. Karakterene kan i mange tilfeller være erstattet av mekaniske dukker. Stykkene er ofte uten begynnelse og eller slutt. De reflekterer ikke virkeligheten, men fremstår istedenfor som drømmer eller mareritt. I tillegg er den gode dialogen byttet ut med inkonsekvent babling (Lehmann 2006: 54). Siden man kan diagnostisere det postdramatiske teater, blant annet som et teater av "mangel på fornuft" (absence de sens) ligger det en klar sammenligning med det absurde teater. Men atmosfæren i det absurde teater baserer seg på en verdensanskuelse som er politisk, litterær og filosofisk

forankret i barbariet i det 20. århundre (holocaust), og i den reelle muligheten for en slutt på historien (Hiroshima) og i meningsløs byråkrati og politisk resignasjon (Lehmann 2006: 54).

However, the different Weltanschauung gives an entirely different meaning to all motifs of discontinuity, collage and montage, decomposition of narration, speechlessness, and withdrawal of meaning shared by the absurd and the postdramatic theatre. While Esslin rightly placed the formal elements of the absurd into a context of themes determined by Weltanschauung and emphasizes especially the “sense of metaphysical anguish at the absurdity of the human condition”, for the postdramatic theatre of the 1980s and 1990s the disintegration of ideological certainties represent no longer a problem of metaphysical anguish but a cultural given (Lehmann 2006: 54).

Konklusjonen er i følge Lehmann, at det absurde teater, som det brechtianske, tilhører den dramatiske teatertradisjonen. For selv om noen tekster sprenger den dramatiske og narrative logikken er det enda et steg igjen til det postdramatiske teater: “the postdramatic theatre is taken only when the theatrical means beyond language are positioned equally alongside the text and are systematically thinkable without it” (Lehmann 2006: 55). Mye av hovedpoenget til Lehmann ligger i oppfatningen av at det ikke er en ”videreføring” av det absurde eller det episke i det nye teater, men et brudd. Det absurde så vel som det episke teater holder fast ved presentasjonen av et fiktivt og simulert tekstkosmos som dominant, mens det postdramatiske teater ikke gjør det (Lehmann 2006: 55).

### **Det postdramatiske teater**

Kategorien som er hensiktsmessig for det nye teater er ikke handling, men tilstand, fastslår Lehmann. ”The state is an aesthetic figuration of the theatre, showing a formation rather than a story, even though living actors play in it” (Lehmann 2006: 68). Lehmann påstår at det ikke er en tilfeldighet at mange som praktiserer i det postdramatiske teater begynte sine karrierer som billedkunstnere. Det postdramatiske teater er et teater av tilstand og av scenisk-dynamiske formasjoner. For å eksemplifisere hva denne tilstanden innebærer og hvordan den skiller seg fra det dramatiske teater, viser han til Tsjekhovs dramatik. Lehmann skriver at selv Tsjekhovs stagnasjon og stillstand inneholder en ”indre” handling som utvikler seg under den tilsynelatende inkonsekvente dagligtalen, men som allikevel beveger seg mot et minimum av eksterne handlinger i historien – en duell, ett farvel eller lignende. På ulike måter blir denne kjernen i kategorien drama gjenværende i det postdramatiske teater i ulike grader, fra

”fortsatt nesten helt dramatisk” teater til en form hvor det ikke er snev av en fiktiv prosess (Lehmann 2006: 68-69). Alt tyder på at den tidligere sentrale grunnen for dramatisk handling, ikke lenger gjelder i teatret. Hovedideen er ikke lenger et narrativ, en fabulerende beskrivelse av verden gjennom bruk av mimesis, hvor formuleringen av en intellektuelt viktig konflikt vises gjennom prosessen av en dramatisk handling, og gir dialektisk bilde på menneskers erfaringer. Samtidig stilles det krav til underholdningsverdien som skal vise en spennende situasjon som forbedres og leder til en ny og forandret situasjon. I det postdramatiske teater er ikke dette lenger betydningsfullt.

Lehmann fortsetter med å diskutere hvordan det seremonielle forholder seg til det postdramatiske teater. Det er åpenbart at det alltid er en dimensjon av det seremonielle i praksisen av teater, mener Lehmann. Det er iboende i teater som en sosial hendelse – hentet fra dets religiøse og kultiske røtter som mer eller mindre har blitt borte fra vår bevissthet. Det postdramatiske teater frigjør det seremonielle fra sin eneste funksjon og retter oppmerksomheten mot den som en estetisk egenskap, atskilt fra all religiøs og kultisk referanse. Det postdramatiske teater erstatter den dramatiske handlingen med seremonien, som en gang, i begynnelsen, var den dramatisk-kultiske handling uatskillelig forent (Lehmann 2006: 69).

What is meant by ceremony as a moment in the postdramatic theater is thus the whole spectrum of movements and processes that have no referent but are presented with heightened precision; events of peculiarly formalized communality; musical-rhythmic or visual-architectonic constructs of development; para-ritual forms, as well as the (often deeply black) ceremony of the body and of presence; the empathically or monumentally ostentation of the presentation (Lehmann 2006: 69).

Min påstand er at de valgte tekstene nærmer seg det postdramatiske teater slik Lehmann beskriver det. Og at de postdramatiske dramatikerne som trekkes fram må settes i en historisk sammenheng til Pinter og Fosse, som representanter for skrevet dramatik – og ikke kun settes i forbindelse med teateravantgarden.



## 2 *The Lover*

*The Lover* (1963) handler om ekteparet Sarah og Richard og deres seksuelle spill. I begynnelsen av teaterstykket får vi vite at Sarah har en elsker og at Richard er fullt klar over situasjonen. Overraskende nok har ikke Richard problemer med dette. Istedenfor tilrettelegger han dagen sin slik at hun kan ta imot sin elsker på besøk. Da vi endelig blir presentert for Max, som elskeren heter, viser det seg at han og Richard er en og samme person. Sarah og Richard tar fram sine rekvisitter og trer inn i sine roller – og med det er deres private ritualet igangsatt.

### 2.1 Plot og struktur

Plot er den kompositoriske sammenføyingen av hendelser eller utfoldelse av en tilstand som er uløselig forbundet med konflikten i dramaet. *The Lover* representerer et stykke som i det store og det hele kan forbindes med den mer konvensjonelle måten å tenke plot på i et drama. Teaterstykket kan dermed klassifiseres innenfor en lukket plotform. Det innebærer at den har en lineær utvikling mot en finalitet, hvor det er en klar bevegelse fra en begynnelse med en konfliktpresentasjon via en midte med en handlings- og konfliktilspissing og spenningsstigning, og fram til en slutt med en konfliktløsning (Pfister 1991: 241). Dramaet fremstår som en ubunden hele, hvor den ene scenen følger den foregående, slik at enhver situasjon bærer med seg kimen av den neste, og at scenene følger hverandre med nødvendighet. Situasjonen med Sarahs elsker blir presentert som problemet allerede i eksposisjonen.

Hva konflikten faktisk innebærer blir ikke helt klart før vi nærmer oss klimakset i dramaet. Konflikten i *The Lover* er maktkampen mellom Richard og Sarah, hvor karakterene hevder seg på bekostning av den andre, enten som ektemake eller elsker.

*The Lover* utspiller seg ikke over en urealistisk lang tid. Den strekker seg fra morgenen den første dagen og avsluttes kvelden den påfølgende dag. Det foretas ingen sprang i tid slik at det vil være bruk for et episk element. I løpet av stykket, som er en enakter, er det fem steder i tekstens sceneanvisninger hvor lyset dempes og slås på igjen. Et eksempel er fra den første morgenen, hvor Richard drar på arbeid:

*He opens the front door and goes out. She continues dusting.  
The lights fade* (Pinter 1996: 150),

og over i neste hvor han kommer hjem fra jobb:

*Fade up. Early evening (1996: 150).*

Kun én gang i løpet av teksten skjer det en *fadeout* som ikke er forbundet med døgnendring eller at noen kommer eller går, under elskovsscenen.

*He disappears under the velvet cloth. Silence. She stares down at the table. Her legs are hidden from view. His hand is on her leg. She looks about, grimaces, grits her teeth, gasps, gradually sinks under the table, and disappears. Long silence. Her voice. Max! Lights fade. Fade up. MAX sitting on chair down left. SARAH pouring tea (1996: 167).*

Det benyttes både åpen og skjult handling i *The Lover*, selv om det er en overvekt av åpen handling. Åpen og skjult handling defineres på følgende måte:

The difference between scenic presentation and narrative mediation – or between ‘open’ and ‘hidden action’ – are twofold: the form for presentation in open action is multimedial and a-perspectival, whereas the narrative presentation of hidden action is purely verbal and linked to the particular perspective. In the first, the audience itself becomes witness to the events as they are presented in concrete, visual form which it can then interpret according to its own view; in the second it has to rely on ‘second-hand information’ – that is, on a report whose purely verbal qualities makes it much less vivid and objective (Pfister 1991: 204).

I begynnelsen av stykket snakkes det kun om Sarahs elsker. Samtalen mellom Richard og Sarah handler om den foregående formiddagen da elskeren var på besøk. Siden denne samtalen engasjerer både Richard og Sarah anser vi den ikke for å være ”usann”, det vil si at utsagnene er fra ett perspektiv. Det kommer først fram da vi møter Sarah og elskeren i selve situasjonen, hvor det fremkommer at hennes mann også er hennes elsker. Informasjonen som karakterene gir må av den grunn anses som usikker siden de spiller ulike roller gjennomgående i teaterstykket.

*The Lover* kan beskrives som et metadrama, et drama om drama. Det finnes flere variasjoner av metadrama som ofte kombineres i et og samme drama (Hornby 1986: 31). I *The Lover* benyttes både spill innad i spillet og rollespill innad i rollen. Spill innad i spillet kan brytes ned til to typer, den innfelte typen, hvor det indre spillet forblir sekundært til selve hovedspillet i dramaet. Et godt eksempel på denne typen er ”The Mousetrap” i *Hamlet*, hvor selve forestillingen enkelt kan skilles fra selve hovedhandlingen. I den andre typen, er det indre spillet primært og det ytre spillet fungerer som en ramme rundt. Uansett hvilken type av spill innad i spillet som anvendes kan forholdet mellom det indre og ytre spillet variere. For at

et spill innad i spillet skal være metadramatisk kreves det at det ytre spillet har karakterer og plot. Samtidig må karakterene anerkjenner det indre spillets eksistens og anser det som en forestilling. Altså må det være et skarpt skille mellom de to lagene av forestillingen (Hornby 1986: 33-35). *The Lover* tar helt klart i bruk spill innad i spillet, og i første omgang skal jeg se nærmere på den innfelte typen.

### 2.3 Det seksuelle spillet

Etter at Richard har dratt på arbeid begynner Sarah å forberede besøket av sin elsker. I det Richard ankommer som Max er spillet i gang. Bongotrommen er et viktig element som også er med på å klargjøre spillesituasjonen. Den virker som en katalysator og den som slår det hele i gang. Richard, da som Max the Lover, tar fram trommen fra skapet og begge begynner å bevege seg som dyr rundt sofaen hvor trommen er plassert.

*He looks at her, then moves towards the hall cupboard, brings out a bongo drum. He places the drum on the chaise lounge, stands. Pause. She rises, moves past him towards the hall, turns, looks at him. He moves below the chaise. They sit at either end. He begins to tap the drum. Her forefinger moves along the drum towards his hand. She scratches the back of his hand sharply. Her hand retreats. Her fingers tap one after the other towards him, and rest. Her forefinger scratches between his fingers. His legs tauten. His hand claps hers. Her hand tries to escape. Wild beats of their fingers tangling. Stillness. She gets up, goes to the drink table, lights a cigarette, moves to window. He puts the drum down on the chair right, picks up cigarette, moves to her* (1996: 163-164).

Hele seansen fremstår som regissert, det kan virke som om denne leken er blitt spilt utallige ganger før. Ritualet som tar til med trommens slag eskalerer til et bristepunkt før det blir fullstendig stille:

*Wild beats of their fingers tangling. Stillness* (1996: 164).

Stillheten angir at ”vorspielet” er over og det konkrete spillet kan begynne. Richard/Max henvender seg til Sarah for å få fyr på sigaretten sin. Sarah vil at han skal la henne være i fred, hun venter på sin mann. Max/Richard blir til slutt fysisk:

*They struggle silently. She breaks away to the wall* (1996: 165),

men endrer så karakter:

*(He approaches)* Are you all right, miss? I've just got rid of that ... gentleman. Did he hurt you in any way? (1996: 165).

Rollen til Max/Richard endrer seg fra den påtrengende mannen til den reddende engelen og spillet angir en ny lokasjon. De befinner seg i en park hvor Max/Richard tilbyr Sarah en plass i parkvakthytta slik at hun får ly for regnet. Sarah er den som nå gjør framstøtet:

**Sarah.** (gazing at him) You seem so mature, so ... appreciative (1996: 166).

Max/Richard på sin side gjør seg kostbar.

*Her fingers trace his thigh. He stares at them lifts them off.*  
**Max.** I don't quite follow you. **Sarah.** Don't you? *Her fingers trace his thigh. He stares at them lifts them off.* **Max.** Now look, I'm sorry. I'm married. *She takes his hand and puts it on her knee.* **Sarah.** You're so sweet, you mustn't worry. **Max.** *(snatching his hand back).* No, I am really am. My wife's waiting for me (1996: 166).

Sarah forbanner menn og forlanger en sigarett for så å endre karakterer igjen. Max/Richard omtaler henne som Dolores og vil dra henne med seg. Hun responderer med at hun lar seg ikke lure to ganger. Max/Richard forteller at hun ikke kan rømme. Hytta er låst og hun er fanget. Sarah faller nå tilbake i offerrollen:

Trapped! I'm a married woman. You can't treat me like this.  
**Max.** *(moving to her)* It's teatime, Mary (1996: 167).

Sarah tiltales med enda et navn som tilsier at det faktisk er ulike roller som spilles. Stykket forsetter med nok en lang sidetekst som viser fortsettelsen i handlingen.

*She moves swiftly behind the table and stands there with her back to the wall. He moves to the opposite end of the table, hitches his trousers, bends and begins to crawl under the table towards her. He disappears under the velvet cloth. Silence. She stares down at the table. Her legs are hidden from view. His hands are on her leg. She looks about, grimaces, grits her teeth, gasps, gradually sinks under the table, and disappears. Long silence* (1996: 167).

Den siste replikken før lysene dempes er: Her voice. "Max!" (1996: 167). Hvorfor Pinter har valgt å bruke "hennes stemme" og ikke Sarah slik han gjør i resten av stykket, tolker jeg som at vi ikke vet hvem som roper ut navnet til Max. Hun har for et øyeblikk siden blitt tiltalt med ulike navn og hvem som til slutt ble med under bordet er usikkert.

På bakgrunn av mine undersøkelser av resepsjonshistorien oppdaget jeg at stadfestelsen av stykkets kvalitet er særdeles varierende. Arnold P. Hinchliffer anser stykket som blant de beste i britisk teater etter den andre verdenskrig (Hinchliffer 1967: 119), mens Simon Trussler mener at *The Lover* er et av Pinters svakere stykker (Trussler 1973: 112). Samtidig er det stor forskjell på hvor mye oppmerksomhet *The Lover* har fått i de ulike gjennomganger av forfatterskapet. De fleste vier ikke dette teaterstykket særlig stor plass siden det ikke er blant Pinters meste kjente fra det som kan kalles den tidlige perioden av forfatterskapet. Derimot er det stor enighet om hva stykket handler om, nemlig er et par som har problemer med å kombinere det seksuelle med ekteskapet. Den amerikanske teaterviteren Richard Schechner skriver i sin artikkel "Puzzling Pinter" at stykket blir en morsom kommentar til menneskers seksuelle adferd (Schechner 1966: 177). Jeg finner mer i *The Lover* enn som så. Konflikten i stykket er etter min mening basert på en maktkamp mellom Sarah og Richard, og det seksuelle blir et middel i denne kampen. I tillegg anser jeg at spillet foregår på mer enn ett plan. Som vist ovenfor er det ingen tvil om at Sarah og Richard benytter seg av en lek som i teksten kan leses som et spill i spillet. Jeg mener at de ikke bare spiller hverandres elskere, de spiller også hverandres ektefeller. Elskerspillet er tydeligere siden de benytter seg av flere karakterer ved at det anvendes ulike navn. Det skjer i tillegg en endring av tid og sted og det brukes rekvisitter. Dermed heftes det ved enda et nivå i spillstrukturen til *The Lover* hvor vi har et spill (elskeren) i spill (ekteskapet) i spillet (skuespillet).

Sidetekst er en viktig komponent i et skuespill, men i *The Lover* helt avgjørende for tekstens innhold og formidling. Det er nemlig i sideteksten vi som leser får vite at Richard, Sarahs ektemann, også er Max, hennes elsker. Ved å skjule denne informasjonen for leser/publikum kommer det som et overraskelsesmoment, men selv etter at det kommer fram hvordan det hele henger sammen blir det aldri eksplisitt uttalt at Richard og Max er den samme personen. Bakgrunnen for dette valget er at det siden det seksuelle spillet ikke eksisterer i det ekstesskaplige, kan ikke disse to "livene" blandes. De bruker ikke det seksuelle spillet i ekteskapet sitt som en lek for å gjøre seksuallivet mer pikant. De har skilt dem helt fra hverandre ved å skape klare skillelinjer og karakterer. Dermed kan de ikke blandes og diskuteres på et nøytralt nivå. Når Sarah frustreres over Max' oppførsel på formiddagen kan hun ikke konfrontere Richard med dette på kvelden. De er jo ikke den samme personen.

## 2.4 Det ekteskaplige spillet

Som leser/publikum kjenner man som sagt ikke til at Richard er elsker. Derfor kan måten de snakker sammen om situasjonen med elsker virke både sjokkerende og absurd.

Tilsynelatende kan en samtale dreie seg om at for eksempel persiennen har hengt seg opp. Steven H. Gale<sup>3</sup>, i sin avhandling *Butter's going up. A critical analysis of Harold Pinter's work*, leser persiennens skade som en refleksjon over den funksjonsfeilen som ekteskapet har ved ikke å fylle sine tradisjonelle roller.

Jeg kan si meg enig i at bildet av persienne kan ha disse kvaliteter ved seg, men ved å følge samtalen videre fremvises nettopp relevansen ved å skille mellom de to rollene som Richard og Sarah spiller. Richards overdrevne interesse i hvorfor Sarah og elsker valgte å ha persiennene nede er med på å distansere ham fra det som har skjedd i stua på formiddagen. Han etablerer seg selv som den hardtarbeidende ektemannen i byen som ikke har en anelse om hva som foregår i hans egen stue på formiddagen, foruten det som blir ham fortalt. Sarah er her en uengasjert samtalepartner som bare følger tralten i samtalen. Sarahs forbauselse over Richards spørsmål er derfor forståelig, selv om det for leser/publikum kan virke som om tøffelhelten endelig har tatt mot til seg:

**Richard.** Does it ever occur to you that while you're spending the afternoon being unfaithful to me I'm sitting at a desk going through balance sheets and graphs? (1996: 153).

Sarah svarer med at selvfølgelig tenker hun på ham - det gjør det hele mer pirrende. Hun insisterer på at hun har Richard i tankene og at hun ikke kan glemme ham siden hun er i hans hus, i tillegg er det jo han hun elsker. Gale mener at denne insisteringen "demonstrates the stress created by Sarah's separation of respectability and sex which constitutes the fundamental conflict in the work" (Gale: 177: 130). Sarah settes i et dilemma siden hun må forholde seg til den respektable husmorrollen og den seksuelle kvinnen samtidig. Jeg er enig med Gale at spørsmålet forstyrrer balansen og kan ansees som et vendepunkt i dramaet. Men jeg er fullstendig uenig i de konklusjoner han tar i forbindelse med å skille mellom kone/elsker/hore og ektemann/elsker/"hunk". Poenget til Gale er at selv om begge parter tydelig har problemer med å fungere sammen på et seksuelt plan og i et respektabelt ekteskaplig samliv, er det Sarah som må klandres for problemene. Richards forsøk på å endre

---

<sup>3</sup> Steven H. Gale har i sin bok *Butter's going up. A critical analysis of Harold Pinter's work*, gjennomført en analyse av *The Lover*. Jeg har valgt å benytte meg av hans analyse i min tolkning fordi vi drar i samme retning, men vi ender opp med ulike konklusjoner. I tillegg mener jeg at mitt poeng med maktkampen lar seg lettere forklare med motstanden jeg får av hans analyse.

reglene og rollene er et forsøk på å få et velfungerende ekteskaplig og seksuelt samliv. Gale mener at den utløsende faktoren for rollespillet ligger i at Sarah som ung brud ikke klarte å samkjøre sin idealiserte visjon av ekteskap med sitt seksuelle begjær. Richard har vært med på leken, men den er ikke god lenger, og han vil ut. Han vil ha sex med sin kone. Men han klarer ikke å komme seg ut av den onde sirkelen og det ender med at rollespillet fortsetter ved en annen tid av døgnet (Gale 1977: 133). Det skjer ikke store endringer og rollespillet fortsetter, men jeg er ikke enig i at det er Sarah som er hovedårsaken til dette. I eksemplet ovenfor mener jeg at Sarah gjør et forsøk på å holde på rollen som formiddagselskerinne. Hun blir ikke vippet av pinnen selv når Richard begynner å stille spørsmål, men påpeker tørt at dette ikke er noe som har interessert ham før. Og i de videre utspøringer svarer hun med et klart erotisk belegg:

**Richard.** You mean while your with him...you actually have a picture of me, sitting at my desk going through balance sheets?

**Sarah.** Only at ... certain times. **Richard.** Of course. **Sarah.**

Not all the time. **Richard.** Well, naturally. **Sarah.** At particular moments (1996: 153-154).

Disse øyeblikkene som Sarah refererer til virker ikke på meg som en avvisning, men heller flørting. Det indikerer at hun ikke har problemer med å inkludere tanker om sin egen mann i sine seksuelle bedrifter.

## 2.5 Klærne skjemmer ingen

Klesdrakten spiller en særegen rolle i dramaet og endres i forhold til hvilken rolle som inntas. Når Richard ankommer som Max er han ikledd en semsket jakke og slipset er fjernet. Han møter sin kone i en tettstående, svart kjole med en heftig utringning. I tillegg har hun byttet sine lave sko til høye hæler. Høye hæler symboliserer det erotiske og de er en selvfølgelig del av drakten til en lystfull kvinne. I tillegg skjer det noe med den fysiske høyden til den som tar på seg sko med hæler. Sarahs vekst gjør at hun inntar en høyere status. Dette er et enkelt og grunnleggende dramagrep som viser hvem som har høy og lav status i forhold til hvilke høyder man befinner seg på eller inntar. Sarah inntar altså høystatus i det hun trår inn i rollen som elskerinnen i motsetning til rollen som kone.

Rollespill innad i spillet er et annet metadramatisk grep som *The Lover* benyttes av. Sarahs høyere status i det hun trår inn i elskerinnerollen kan være en antydning til hva hennes

ønsker eller hensikter er i forhold til det seksuelle rollespillet. Richard Hornby skriver i *Drama, Metadrama, and Perception* (1986) at

Among other things, role playing within the role is an excellent means for delineating character, by showing not only who the character is, but what he wants to be. When a playwright depicts a character who is himself playing a role, there is often the suggestion that, ironically, the role is closer to the characters true self than his everyday, “real” personality. (...) Nevertheless, the fact that characters are represented as playing roles creates a feeling that they have unplumbed depths, that they have a fundamental complexity even when we cannot define it. Their characterizations are fluid, shifting, mysterious, and hence fascinating (Hornby 1986: 67-68).

Det kan derfor antas at Sarah er fornøyd med den rollen hun inntar som elskerinne, men dette er noe jeg vil komme tilbake til senere.

Samme kveld som Richard begynner å sette spørsmålstegn ved hva som foregår i hans hus mens han er på jobben, og publikum/leser fortsatt er i uvisse om hvordan det hele henger sammen, oppdager Richard at Sarah har på seg de høyhælte skoene fra tidligere på dagen. Hans observasjoner kommer rett etter at de har diskutert Richard stilling i Sarahs formiddagsmoro:

*She moves forward. He withdraws his glass, looks at her shoes.*  
**Richard.** What shoes are they? **Sarah.** Mmnn? **Richard.** Those shoes. They are unfamiliar. Very high-heeled, aren't they?  
**Sarah.** (*muttering*) Mistake. Sorry. **Richard.** (*not hearing*). Sorry? I beg your pardon? **Sarah.** I'll... take them off. **Richard.** Not quite comfortable shoes for an evening at home, I would have thought (1996: 154).

Min mening er at Sarah ikke har glemt å skifte, men bevisst beholdt skoene på fra formiddagen. Hun ønsker ikke bare å beholde posisjonen som elskerinnerollen gir henne, men mulig også bringe den seksuelle kvinnen inn i ekteskapet ved eventuelt å utvide tidspunktet. Bruken av ordet *mistake* (feil) viser ikke til at hun har glemt å bytte sko, men hvilken feil det var av henne å tro at det ville fungere. Og som Richard påpeker er ikke høyhælede sko et komfortabelt fottøy som man bare glemmer at man har på. Endringen i Sarahs fremtreden etter at hun har byttet sko er med på å demonstrere tesen om maktkampen i forholdet. Richard prøver å fortsette samtalen der den slapp, men så tar den en uventet vending:

**Richard.** So you had a picture of me his afternoon, did you, sitting in my office? **Sarah.** I did, yes. It wasn't a very



convincing one, though. **Richard.** Oh, why not? **Sarah.** Because I knew you weren't there. I knew you were with your mistress (1996: 154-155).

Fra den bedagelige samtalen om hennes elsker går hun til angrep på sin manns hyklerske holdning. Han på sin side kan ikke motsi uttalelsen siden hans kone også er hans elskerinne. Richard prøver først å unngå å bekrefte utsagnet, men når det tvinges frem et svar får Sarah også svar på tiltale. Han har nemlig noen på si, men det er betegnelsen elskerinne som han ikke er helt komfortabel med:

But I haven't got a mistress. I'm very well acquainted with a whore, but I haven't got a mistress. There's a world of difference (1996: 155).

Sarahs fremstilling av seg selv som elskerinne blir med denne bemerkningen endret til hans forståelse av henne som er en hore, akkurat slik hans fantasi ønsker.

I motsetning til Gale mener jeg at Richard har like store problemer med å samkjøre det seksuelle med ekteskapet. Han klarer ikke å forene det å være en god kone og mor med de seksuelle egenskaper Sarah viser i rollen som elskerinne. Sarah sjokkeres over å bli nedverdiget til en hore siden hun anser sin mann for å ha god smak. Hun forstår ikke hvorfor han velger bort de egenskapene hun anser seg selv for å ha, både i rollespillet og til daglig. Når hun spør hvorfor, svarer han:

Why? I wasn't looking for your double, was I? I wasn't looking for a woman I could respect, as you, whom I could admire and love, as I do you. Was I? All I wanted was ... how shall I put it ... someone who could express and engender lust with all lust's cunning. Nothing more (1996: 157).

Utsagnet er med på å bevise min påstand om at han har problemer med å kombinere kvinnen han elsker med kvinnen han har sex med. Da han senere forteller henne hvor vakker hun er og hvor stolt han viser henne fram på middager eller på teatret understrekes hans tidligere uttaleser om det skillet han fortrekker mellom kone og seksualpartner.

**Richard.** Great pride, to walk with you as my wife on my arm. To see you smile, laugh, walk, bend, be still. To hear you command of contemporary phraseology, your delicate use of the very latest idiomatic expression, so subtly employed. Yes. To feel the envy of others, their attempts to gain favour with you, by fair means or foul, your austere grace confounding them. And to know you are my wife. It's a source of profound satisfaction to me (1996: 175).

## 2.6 Kjært barn har mange navn – rollespill og karakterisering

Det fremvises enkelt i hvilken relasjon Sarah og Richard er i helt fra begynnelsen av teksten.

Teaterstykket starter med en fremstilling av det ekteskaplige samliv på klisjéliggende vis:

*SARAH is emptying and dusting ashtrays in the living-room. It is morning. She wears a crisp, demure dress. RICHARD comes into the bedroom from the bathroom, off left, collects his briefcase from hall cupboard, goes to SARAH, kisses her on the cheek. He looks at her for a moment smiling. She smiles (1996: 149). (...) He kisses her on the cheek. Takes the glass, hands her the paper and sits down left (1996: 150).*

Kontrasten til innholdet i samtalen som følger blir dermed stor siden den første replikken som kommer ut av Richards munn er

*Is your lover coming today? (1996: 149).*

I så måte svarer ikke innholdet til det uttrykket som skapes ved første møte og er i seg selv et overraskelsesmoment. *The Lover* inneholder en god mengde sidetekst som blant annet er med på å definere Richard og Sarahs sosiale kontekst. Innledningsvis får man en lengre beskrivelse om hvordan scenen skal arrangeres:

*The stage consists of two areas. Living-room right, with a small hall and a front door up centre. Bedroom and balcony, on a level, left. There is a short flight of stairs to bedroom door. Kitchen off right. A table with long velvet cover stand against the left wall of the living-room, centre stage. In the small hall there is a cupboard. The furnishings are tasteful, comfortable (1996: 149).*

Scenografien er med på avgjøre hvilken klasse våre karakterer ansees å være en del av. I tillegg får man vite at det dreier seg om en enebolig nær Windsor, altså en forstadsbolig. Å plassere Sarah og Richard i den engelske middelklassen forsterkes da vi videre i teksten blir klar over at Sarah er hjemmeværende, mens hennes mann jobber i byen, og at deres barn er på kostskole. Samtidig skal det påpekes at det kan stilles spørsmål til om Richard jobber i det hele tatt siden han må komme tilbake for å spille sin rolle som elsker.

Sarah og Richard er karakterer man kan anse som åpne dramatiske personer. De er individualiserte i den forstand at de er sammensatte av ulike karaktertrekk som ofte er unike. I tillegg er individualiserte dramatiske personer som regel dynamiske (Helland 2005: 111). Sarah og Richard er karakterer som spiller roller på flere plan og uten en individualisering av

karakterene ville ikke det være mulig å få frem denne dobbelhet. "Individualiseringen innebærer at de dramatiske personene fremstilles med mange differensierende trekk som gradvis avsløres og samlet sett bidrar til at de blir komplekse på en unik måte" (Helland 2005: 112). Det komplekse med Sarah og Richard er at de spiller hverandres elskere samt ektefelle. Samtidig gis det ingen klare svar på hva som motiverer karakterene til å ta de avgjørelsene de tar. Dette henger også sammen med ideen om åpne karakterer:

From the receiver's perspective the figure becomes enigmatic either because relevant pieces of information – explaining the reasons for figure's actions, for example – are simply omitted, the information defining the figure is perceived by the receiver as being incomplete, because the information contains a number of unsolved contradictions or because these two factors (incompletion and contradiction) function together (Pfister 1991: 181).

Det ligger definitivt en motsigelse, eller nærmere sagt, en konflikt mellom selvfremstillingen og den karakteriseringen de gjør av hverandre både hos Sarah og Richard. Det gjelder spesielt hvordan de ser seg selv og hverandre i rollene som elskere. Konflikten i *The Lover* har å gjøre med det bildet og det ønsket de har om hvordan de fremstår, eller vil fremstå, i rollen som elsker. Richards plutselige motvilje mot Sarahs elsker kommer av et ønske og et forsøk på å endre sin egen rolleidentitet, i alle fall slik Sarah oppfatter den, samt å endre hennes identitet som elskerinne. Han provoserer henne ved å si at han ikke har en elskrinne, men et nært bekjentskap med en hore. På denne måten kaller han Sarah en hore, når hun er i sin seksuelle rolle.

**Sarah.** A whore? **Richard.** (*taking an olive*) Yes. Just a common garden slut. Not worth talking about. Handy between trains, nothing more (1996: 155).

Dette er selvfølgelig sjokkerende siden hun betrakter sin rolle som den vakre, men ensomme forstadsfruen som av ren kjedsomhet tok seg en elsker. Akkurat slik blir hun beskrevet av Max, men han snur det mot henne og bruker det som argument for at de ikke lenger kan møtes. Han kan ikke fortsette å bedra sin kone:

**Max.** She'd mind if she knew the truth, wouldn't she? **Sarah.** What truth? What are you talking about? **Max.** She'd mind if she knew that, in fact ...I've got a fulltime mistress, two or three time a week, a woman of grace, elegance, wit, imagination – (1996: 170).

Dette er de samme kvalitetene som Richard bruker for å rose sin kone, altså den andre rollen Sarah spiller. Og det er nettopp slike kvaliteter han ikke er ute etter hos en elskerinne:

**Richard.** These terms just don't apply. You can't sensibly inquire if a whore is witty. It's of no significance whether she is or she isn't. She's simply a whore, a functionary who either pleases or displeases (...) (1996: 156).

Det er en klar motsetning mellom hva Sarah og hva Richard ønsker å få ut av situasjonen. Den seksuelle spillsituasjonens omstendigheter med den forbudte formiddagsteen, er Sarahs foretrukne situasjon. Men med utbruddet til Richard/Max er det endring i vente, og dramaets slutt viser at omstendighetene endres slik Richard ønsker det:

**Sarah.** It's very late tea. Isn't it? But I think I like it. Aren't you sweet? I've never seen you before after sunset. My husband's at a late-night conference. Yes, you look very different. Why are you wearing this strange suit, and this tie? You usually wear something else, don't you? Take off your jacket. Mmmnn? Would you like me to change? Would you like me to change my clothes? I'll change for you, darling. Shall I? Would you like that? *Silence. She is very close to him.* **Richard.** Yes. *Pause.* Change. *Pause.* Change. *Pause.* Change you clothes. *Pause.* You lovely whore. *They are still, kneeling, she leaning over him.* THE END (1996: 184).

Forandringen som Richard har jobbet med siden teaterstykkets begynnelse er sikret, men Sarah gir seg ikke helt uten kamp. Max er definitivt i hennes tanker da hun sier at hun ikke har møtt ham så sent før og spør hvorfor han har på seg de merkelige klærne. Hun gir til og med Richard et alibi for å være borte – han er på kveldskonferanse.

Det tradisjonelle drama har et krav om god karakterisering og motivering hos de dramatiske personene. Dette er ikke et krav det absurde drama stiller, som gjerne kan benytte seg av ugjenkjennelige karakterer (Esslin 2001: 21-22). Sarah og Richard er begge karakterer som er gjenkjennelige til tross for den spesielle situasjonen de befinner seg i. Det som fremmer dramaet som absurd er på karakterplan og spesifikt i forhold til motivasjonen til karakterene. *The Lover* er tilsynelatende et realistisk stykke med tanke på settingen av handling og karakterenes relativt klare sosiale status. Det som mangler for å svare til de eksakte krav for realisme, eller det absolutte drama, slik jeg benytter meg av kategorien, er mangelen på de ulike karakterers bakgrunn og eller motivasjon. Szondi skriver:

The insistence on motivations and the exclusion of accident are also based in the absoluteness of the Drama. The accidental

enters the Drama from outside, but, by motivating it, accidents is domesticated; it is rooted in the heart of the drama itself (Szondi 1987: 10).

I *The Lover*, og hos Pinter generelt, får vi istedenfor utdelt en ”gjør-det-selv pakke” som skal hjelpe oss finne ut hvilken bakgrunn og motivasjon som ligger til grunn (Esslin 1970: 39). Pinter anser spørsmål knyttet til motivasjon, bakgrunn og verifikasjon som genuine spørsmål, for til sammenligning med romanen har ikke den dramatiske formen en fortellerstemme, og man kan dermed ikke vite hva som får de ulike karakterene til å reagere.

In this cocksureness of the playwrights (their claim to be in a position to know all about their characters and what makes them tick) which Pinter, with his radical and uncompromising attitude of total sincerity, not only rejects but regards as a form of intolerable arrogance on the part of the writers concerned (Esslin 1970: 39).

Pinter påpekte tidlig i sin karriere som dramatiker at begjæret for bekreftelse er forståelig, men det kan ikke alltid tilfredstilles (Esslin 2001: 243). I så måte skriver han ut fra egen overbevisning om hvordan mennesker fungerer, noe som også kan være med på å forklare hans forhold til sine egne karakterer som han mener ”lever” sitt eget liv.

How, in our presented state of our knowledge of psychology and the complexity and hidden layers of the human mind, can anyone claim to know what motivates himself, let alone another human being? We do not know what, with any semblance of certainty, what motivates our own wives, parents, our own children –why should we be furnished with a complete dossier about the motivation of any characters we casually encounter on the stage? (Esslin 1970: 39).

Karakterenes motivasjon og bakgrunn forblir ukjent akkurat som i det daglige liv. For det er ytterst sjelden at vi vet noe om de personer vi forholder oss til eller de situasjoner vi betrakter (Esslin 1970: 242-243). Pinters verifikasjonsproblematikk er i så måte noe mer enn en refusning av ”the well-made play”. Det er en personlig overbevisning.

*The Lover* sammenfaller med Pinters tanker knyttet til verifikasjonsproblematikken. Vi får aldri vite hvorfor Sarah og Richard har problemer med å samkjøre ekteskapet med sine seksuelle lyster. Heller ikke bakgrunnen for at de begynte med rollespillet. Teksten gir selvfølgelig indikasjoner og muligheter for ulike tolkninger, men den gir oss ikke en endelig løsning og svar på de spørsmål vi stiller oss. Altså er det mulig å skape en årsaksforklaring,

men den vil aldri bli verifisert av teksten som sådan. Steven H. Gale hevder en mulig årsak i sitt prosjekt, men det er kun en av mange muligheter:

Sarah is taken aback by Richard's insistence, for they have been married for ten years, have been engaged in the masquerade almost from the beginning ("I didn't take my lover ten years ago. Not quite. Not on the honeymoon") with no previous reluctance on his part. The picture of a young bride who was unable to reconcile her idealized vision of marriage and her sexual desires and a husband who tried to help her is now complete (Gale 1977: 133).

## 2.7 Dialogen og språket

Dialogen i *The Lover* sammenfaller med det absolutte dramaets krav.

The absolute dominance of dialogue – that is, of interpersonal communication, reflects the fact that the Drama consists only of the reproduction of interpersonal relations, is only cognizant of what shines forth within this sphere (Szondi 1987: 8).

Szondi påstod at dialogen var bæreren av dramaet, og at drama kun er mulig når dialogen er mulig. (Szondi 1987: 10). Dermed skiller *The Lover* seg fra den absurde sjangerens fordring om et språk som fremstår som kakofonisk eller inkonsekvent visvas. Bakgrunnen for dette er at mangelen på kommunikasjon fremsettes som en av grunnpilarene i det absurde drama. Da *The Lover* ble utgitt var Pinters karakterer kjent for å være uartikulerte og til tider fullstendig stumme. Richard og Sarah kan ikke beskyldes for noen av delene. Begge snakker uten stans og replikkene fremstår som godt formulert dagligtale. Den bedrestiltes dagligtale, "proper English". De snakker også tilsynelatende uanstrengt om forhold som til vanlig ville vært vanskelig å ta opp, altså det angivelige utroskapet.

Frankness at all costs. Essential to a healthy marriage (1996: 156)

- hevder de begge at de står for. Men som vi allerede vet er dette kun spill for galleriet. Samtidig snakker de egentlig aldri om det de snakker om siden de begge er opptatt av å holde på rollene sine – og det på begge plan. Pinter selv har påpekt at stykkene hans i flere instanser er blitt klassifisert som "mangel på kommunikasjon". Han motarbeider denne påstanden ved å påpeke det motsatte: "Jeg synes vi kommuniserer alt for godt, ved vår taushet, ved det som ikke sies, og at det som skjer er stadig unnvikelse og desperat 'sikringsarbeid' for å holde seg

for seg selv (Pinter/Krogstad 1977: 13). Og det er nettopp et sikringsarbeid som pågår i *The Lover* ved at rollene beholdes til enhver pris. De trår aldri ut av sine rollene.

Mye av Sarah og Richards samtaler handler om de daglige ting. I rollen som ektepar samtaler de om det ektepar flest gjør som innbærer alt fra været til de vanlige rutinespørsmålene om hvordan dagen har artet seg for den enkelte:

**Sarah:** Tired? **Richard.** Just a little. **Sarah.** Bad traffic?

**Richard.** No. Quite good traffic, actually. **Sarah.** Oh, good.

**Richard.** Very smooth (1996: 150).

Samtalen løper som en vanlig samtale hvor det plutselig kan springe opp en digresjon; som om bare halve tanken er blitt uttalt.

**Richard.** Ah. (*He looks up at the Venetian blinds.*) That blind hasn't been put up properly. **Sarah.** Yes, it a bit crooked, isn't it? *Pause.* **Richard.** Very sunny on the road. Of course by the time I got on it was beginning to sink. But I imagine it was quite warm here this afternoon. It was warm in the City (1996: 152).

En ofte brukt teknikk i det absurde drama er motsetningen mellom det som blir sagt og hva som skjer på scenen. *The Lover* tar ikke bruk denne teknikken, men karakterene har en tendens til å motsi seg selv. For eksempel spør Sarah om det var mye trafikk hjem fra byen, og Richard svarer nei på dette. Med bare en liten pause i mellom fortsetter samtalen:

**SARAH.** It seemed to me you were just a little late.

**RICHARD.** Am I? **SARAH.** Just a little. **RICHARD.** There was a bit of a jam on the bridge (1996: 150).

Motsigelsene blir en selvfølgelighet da de hele tiden må avstandsjuster de to rollespillene og karakterene. Richard har ingen anelse om det har vært trafikkork på brua fordi han ikke har vært på jobb i byen. Dette vet jo Sarah alt om allerede. De har jo tilbrakt tiden sammen i huset. Ved å se på teksten i retrospekt oppdager man hvor viktig denne småpratningen er, og hvor mange hint som faktisk forekommer om det publikum/leser snart skal oppdage, nemlig at de spiller hverandres elskere.

Språkets karakter i *The Lover* kan trekkes i både den realistiske og den absurde retningen. Med det menes at til tross for at dialogen bærer fram dramaet, blir karakterens motivasjon utelatt. Kan man anse de absurde trekkene som er mest fruktbare i *The Lover* som en høyere form for realisme? Det tradisjonelle drama, som i mange tilfeller innfrir mange av det absolutte dramaets krav, tilbyr for mye informasjon om karakterenes bakgrunn og motivasjon. Dette er den type informasjon som i det virkelige liv blir ignorert fordi vi er mer

opptatt og interessert i å se mennesker i en dramatisk situasjon. Dette henspiller igjen på motstanden til en psykologisk forståelse eller skepsisen til menneskets mulighet til å forstå seg selv. Problemet knyttet til verifisering, er i følge Esslin, tett knyttet til språket og kobler det til det absurde drama. Dagligtalens absurde dimensjon basert på det repeterende, uartikulerte i tillegg til mangel på logikk og grammatikk, kommer av at den følger den assosiative tankens linje til fordel for den logiske slutnings retning (Esslin 2001: 243-244). Pinter nekter for at hans stykker skal vise menneskers problemer med å kommunisere. Derimot har han uttalt at det ligger en motvilje mot å kommunisere. Fordi kommunikasjon er skummelt velger man å snakke om alt mulig annet enn det som gjelder selve saken, snakke for *ikke* å kommunisere (Esslin 2001: 244). Dette er noe Sarah og Richard definitivt benytter seg av.

I *The Lover* repeterer Sarah og Richard hverandre og seg selv slik at samtalen fortøner seg merkelig når man hører det på en scene, men som i det daglige liv med stor sikkerhet forekommer til stadighet. Til eksempel:

**Richard.** (...) But I imagine it was *quite* warm here in the afternoon. It was warm in the City. **Sarah.** Was it? **Richard.** Pretty stiftling. I imagine it was *quite* warm everywhere. **Sarah.** *Quite* a high temperature, I believe (1996: 152). (min kursivering)

Eller:

**Sarah.** (...) You care so much for grace and elegance in women. **Richard.** And *wit*. **Sarah.** And wit, yes. **Richard.** *Wit*, yes. It terrible important, *wit*, for man. **Sarah.** Is she *witty*? (1996: 156) (min kursivering)

Jeg har med utgangspunkt i analyse av plot og struktur, karakterer og dialog funnet ut at *The Lover* i mange henseende kan forstås som et realistisk stykke da det innfrir flere av kravene til det absolutte drama. Men som vist er flere av de metadramatiske kategorier også tatt i bruk. Dette bryter med det absolutte drama som skal være primært, og ikke er en sekundær fremstilling av noe, men en fremstilling av seg selv. Slik at handlingen og replikkene realiseres i det de blir til (Szondi 1987: 8-9). Likevel er både rollespill innad i rollen og spill innad i spillet anvendt på en relativt realistisk måte siden det utskilles klart fra resten av teaterstykket. Dette kommer fram gjennom karakterens klart definerte roller, hvor både kostyme og rekvisitter anvendes. I tillegg knyttes det flere navn til den enkelte karakter, samt at det benyttes imaginære steder som spillplass.



### 3 *Ashes to Ashes*

*Ashes to Ashes* (1996) handler om forholdet mellom Rebecca og Devlin. Dialogen er sentrert rundt historien om en mann som Rebecca har hatt et forhold til. Stykket begynner med Rebeccas beskrivelse av en seksuell episode hun hadde med denne mannen. Sexen beskrives med klare sadistiske trekk. Devlin stiller spørsmål for å holde samtalen i gang, mens Rebecca på sin side gjenopplever scenariet. Konflikten i *Ashes to Ashes* er basert på Devlins pågående utspørring om mannen som Rebecca har hatt forhold til<sup>4</sup>, Rebecca provoserer ved å tilbakeholde informasjonen han er ute etter. Når samtalen vendes bort fra opplysninger om Elskeren forsøker Devlin å snu samtalen tilbake. Det foregår en form for småkrangling mellom dem som også kan oppfattes som selvheldelse på den andres bekostning. Etter hvert utløser Rebeccas erindringer om Elskeren noe annet enn det Rebecca forsøker å minnes. Disse minnene henviser til noe utenfor hennes egen historie, men Devlin er ikke interessert i hva hun har å fortelle. Han ber henne fokusere på noe mer intimt og tilgjengelig, og forsøker å vende samtalen tilbake til mannens utseende og det forholdet de har hatt. Rebecca forblir i minnenes sfæriske tilstand, mens Devlin fortsetter spillet og beveger seg mot det mål han hele tiden har hatt. Devlin og Rebeccas intensjoner er forskjellige, noe som blir mer og mer tydelig utover i stykket.

#### 3.1 Plot og struktur

*Ashes to Ashes* er et statisk teaterstykke, det meste av handlingen foregår gjennom dialogen. Det er av den grunn nesten ingen sidetekst som gjengir noe om karakterenes fysiske handlinger. Stykket kan settes i kategorien tilstandsorientert drama, hvor de dramatiske tekstene er bestemt ut fra hendelse istedenfor handling (Pfister 1991: 200). Stykkets slutt skiller seg ut fordi det har en gjennomgående sidetekst som berører begge karakterer. I avslutningen av stykket utfører karakterene handlingene som ble beskrevet i åpningsscenen. I så måte er stykket syklisk, begynnelsen og slutten ligner hverandre. I *Ashes to Ashes*' åpningsscene forteller Rebecca om hvordan hennes elsker håndterte henne, hun sier:

Well... for example... he would stand over me and clench his fist. And then he'd put his other hand on my neck and grip it and bring my head towards him. His fist... grazed my mouth. And he'd say, 'Kiss my fist'" (Pinter 1996: 3).

---

<sup>4</sup> Mannen Rebecca har hatt et forhold til vil videre i teksten bli referert til som Elskeren.

Devlin forsøker å gjenskape den overnevnte situasjonen avslutningsvis i stykket:

*Devlin goes to her. He stands and looks down on her. He clenches his fist and holds it in front of her face. He puts his left hand behind her neck and grips it. He brings her head towards his fist. His fist touches her mouth. "Kiss my fist" (1996: 73-75).*

Her imiteres handlingen som Rebecca forteller om. Devlin agerer i avslutningen som Elskeren, og iscenesetter dermed Rebeccas historie. Lionel Abel som introduserte begrepet metateater, forklarer at karakterene i stykker han anser som metateater er annerledes enn de som operer innenfor tragedien, siden de er klar over sin egen teatralitet (Abel 1963: 60-61). Han viser til kjente stykker som Moliers' *Tartuff* og Shakespears *Hamlet* for å vise hvordan metateater ikke er noe nytt, men kanskje en ny oppdagelse:

Now I would say that if *Tartuff* and *Hamlet* seem to break out of the play and situation they were first placed in, this is not merely because the right dramatic form had not been found for them, but perhaps more importantly, because these characters are themselves dramatists, capable of making other situations dramatic beside the ones they originally appeared in (Abel 1963: 62).

I denne sammenhengen kan Devlins spill i spillet kan forstås som metateater, noe jeg vil komme tilbake til senere. I *Ashes to Ashes* er det klare indikasjoner på hvor lang tid det er som går. Dramaet tar til tidlig kveld som det presenteres innledningsvis: *Early evening* (1996: 1), og det avsluttes samme kveld. Samtidig er tiden i teaterstykket problematisk fordi det etter hvert blir introdusert en ny tidslinje. Minnene, som Rebecca forteller om, endrer seg fra det personlige til det historiske. Hennes personlige minner om Elskeren og den volden hun forbinder med ham utløser klare historiske, og kanskje kollektive, "minner", som jødenes skjebne under den andre verdenskrig. Hun forteller:

He did work for a travel agency. He was a guide. He used to go to the local railway station and walk down the platform and tear all the babies from the arms of their screaming mothers (1996: 27).

Stykket har en kronologi. I eksposisjonen presenteres konflikten i stykket, som er kampen mellom det Rebecca vet, og som Devlin vil vite om Elskeren. Denne situasjonen utvikles og får en slutt. Men stykket har ikke strukturen til et handlingsorientert drama. Med det menes et dramaet med en klar bevegelse fra begynnelsen hvor en konflikt blir presentert, via en midte med en handlings- og konflikttilspissing, og spenningsstigning fram til slutten hvor konflikten

løses. Samtidig passer ikke teaterstykket helt inn i definisjonen av det åpne plot. Historien i det åpne plot blir ofte presentert som individuelle sekvenser som er relativt autonome og isolert fra hverandre. De individuelle sekvensene er ikke lenger vevet sammen, heller ikke de ulike handlingene og hendelsene, og det resulterer i at sekvensene fremtrer som selvstendige (Pfister 1991: 243).

I *Ashes to Ashes*, på grunn av de to historieplanene, fremvises en dobbelhet i plotstrukturen, som ikke bare kan reduseres til et underplot. Plotene veves inn i hverandre og fremstår som ikke isolert fra hverandre. Det er den ene historien, historien om Elskeren, som er den utløsende faktor for den andre historien, historisk vold i konnotasjon med jødernes historie. Å plassere *Ashes to Ashes* innenfor kategorier for åpen eller lukket plot, vil være vanskelig siden det skjer en utvikling, samtidig som det benyttes en dualistisk plotstruktur hvor det ikke er klart hvilke som er over – eller hvilke som er underordnet.

Plotet i *Ashes to Ashes* kommer i stor grad fram gjennom hva vi kan kalle skjult eller dekket handling. Disse handlingene er allerede utført og presenteres narrativt av karakterene. De blir aldri fremstilt scenisk. Konsekvensen av dette er at det som fortelles kommer fra et bestemt perspektiv og blir dermed annenhånds informasjon (Pfister 1991: 204).

Dialogen er satt i nåtiden, men det snakkes kun om fortiden. Handlingen i stykket er plassert i dialogen, bortsett fra på slutten. Samtidig oppstår det en spenning i nåtiden som må forbindes med det som fortelles i dialogen. Dette bryter med Szondis absolutte drama. Szondi formaler at det episke ikke har noen plass i det absolutte drama. Dramaet stopper opp hvis man begynner å fortelle på scenen. Han påstår at dramaet trenger dynamikk og intensitet, og det er dialogen som bærer dramaet, altså er drama kun mulig når dialog er mulig (Szondi 1987: 9-10). *Ashes to Ashes* blir da problematisk på grunn av dialogen, men også på grunn av tidsaspektet. For dramaet skal ikke kjenne til noe utenfor seg selv siden det absolutte drama er primært. Handlingen og replikkene realiseres i det de blir til, og dets tid skal være helt og fullt nåtid. Tidsforløpet skal være en absolutt sekvens av nåtiden, og hvert øyeblikk skal ha et snev av fremtid i seg (Szondi 1987: 9). *Ashes to Ashes* har satt all handling i fortid ved at dialogen som er satt i nåtid kun omhandler fortiden, foruten slutten. Dette gjelder den private og personlige samtalen mellom Devlin og Rebecca som etter hvert også viser til en historisk fortid. Bruken av skjult handling i drama er dermed et episk trekk. Bakgrunnen for å benytte seg av epikken er å nå et stoff som ikke lar seg presentere scenisk. ”The narrative mediation in report allows the playwright to reproduce in a condensed form particular phases of the story and thus to present stories of a greater length than would otherwise be possible in purely scenic presentation” (Pfister 1991: 204).

Det episke problemet kan ligne det som Szondi forbinder med Tsjechovs dramatikk, det vil si å gi avkall på nåtiden og leve med minnene, eller leve kun i minnene. Men i motsetning til Tsjechovs karakterer dveler ikke Rebecca i minnenes sfære av kjedsomhet eller i utopiske illusjoner (Szondi 1987: 18-19). Hun fremkaller istedenfor redselsfulle minner om fortiden, både sin egen og historien. Szondi skriver at den tematiske forsakelsen av en nåtid til fordel for erindring og lengsel fører til at handling og dialog forsvinner, og dermed også den dramatiske formen (Szondi 1987: 19). Rebeccas monologer kan ligne Tsjechov minner siden de etter hvert nesten ikke inngår i dialogen, men heller kommer litt tilfeldig og uten krav til respons:

Oh by the way there was something I meant to tell you. I was standing in a room at the top of a very tall building in the middle of town. The sky was full of stars. I was about to close the curtains but I stayed at the window for a time looking up at the stars. Then I looked down. I saw an old man and a little boy walking down the street. They were both dragging suitcases. The little boy's suitcase was bigger than he was. It was a very bright night (...) (1996: 71).

Tsjechovs monologer blir fremført foran de andre karakterene og ikke mens karakteren er alene. Dette var vanlig tidligere. På denne måten, nesten uten at det merkes, blir den tomme dialogen omsatt til meningsfulle monologer som ikke fremstår isolerte, men som bygget rundt stykkets dialog. Det er heller gjennom monologene at dramaet som helhet avviker fra det dramatiske og blir lyrisk (Szondi 1987: 20). *Ashes to Ashes*' dialoger reduseres ikke i så stor grad til monologer, men jo lengre Rebecca graver seg ned i minnene, jo mindre dialogisk blir hun. Devlin prøver til slutt å kalle henne tilbake ved å tilkjenne hennes eksistens:

**Devlin:** No look, let's start again. We live here. You don't live ... in Dorset ... or *anywhere else*. You live here with me. This is our house. You have a have a very nice sister. She lives close to you. She has two lovely kids. You're their aunt. You like that (1996: 65).

I gjennomgangen av de ulike teaterstykkene og dramatikerne i Szondis undersøkelser er det Arthur Millers *Death of a Salesman* (1949) som *Ashes to Ashes* best lar seg sammenligne med. Om dramaet skriver Szondi:

The past is no longer forced into open discussion by a dramatic conflict; the dramatis personae are no longer portrayed as masters of the past to satisfy a formal principle when in fact they are helpless victims. Instead, the past achieves representation in

the same way that it emerges in life itself – of its own accord, in the *mémoire involontaire* (Proust). Therefore, the past remains a subjective experience and can create no illusory bridges between the individuals whom the analysis brings together – individuals whom it had left in lifelong separation. Thus, instead of an interpersonal action that would call forth discussion of the past, the present generated by the thematic discloses the psychic state of the individual overpowered by memory (Szondi 1987: 92).

I *Death of a Salesman* møter vi Willy Loman som til stadighet blir overvældet av fortiden. Han opplever den erindrede fortiden som nåtid og reagerer på den som nåtid. For familien hans oppleves det som om han snakker til seg selv, mens i Willys forstand snakker han til ”virkelige” personer. Men i motsetning til *Ashes to Ashes* utspiller denne fortiden seg i stykket, og fremvises side ved side med den vanlige handlingen. Sideteksten i Millers stykke gir som regel indikasjonen på endring av tid:

*[Their light is out. Well before they have finished speaking, Willy's form is dimly seen below in the darkened kitchen. He opens the refrigerator, searches in there, and takes out a bottle of milk. The apartment houses are fading out, and the entire house and surroundings become covered with leaves. Music insinuate itself as the leaves appear]* **Willy:** Just wanna be careful with those girls, Biff, that's all (...) *[Light rises on the kitchen. Willy, talking shuts the refrigerator door and comes downstage to the kitchen table. He pours milk into a glass. He is totally immersed in himself, smiling faintly]* **Willy:** Too young, entirely (...). *[Willy is gradually addressing –physically- a point offstage, speaking through the wall of the kitchen, and his voice has been rising in volume to that of a normal conversation]* (Miller 1973: 21).

I både *Ashes to Ashes* og *Death of a Salesmen* er katalysatoren for minnenes flom innlysende. Devlins utspøringer om Elskeren utløser Rebeccas minner, mens Willys overveldende møte med minnene er knyttet til sønnen Biff.:

**Linda:** It's when you come home he's always the worst (Miller 1973: 42).

Szondi benytter *Death of a Salesman* som et eksempel på det han mener er en eksperimentell løsning på det episke problem. Til forskjell fra Ibsens rettssalsprosedyrer, inntreffer minnene uten at de snakkes om, de blir i stedet en del av formen (Szondi 1987: 93). Og det er her *Ashes to Ashes* skiller seg radikalt fra Millers stykke fordi formen ikke endres ved å innlemme det episke. Minnene til Rebecca ”ageres” ikke, defortelles. Konklusjonen vil altså tilsi at *Ashes to Ashes* fortsatt har et episk problem.

### 3.2 Devlin og Rebecca – karakterisering og rollespill

Vi møter kun to karakterer i *Ashes to Ashes*, Devlin og Rebecca, og vi blir i sideteksten fortalt at de begge er i 40-årsalderen. Karakterenes fysiske kjennetegn er det få av og vi får ikke vite noe spesifikt om utseendet. Det som karakteriserer Devlin og Rebecca er i stor grad knyttet til den historien som fortelles om Elskeren. Siden den er i fokus kommer karakterenes trekk fram i måten de forholder seg til erindringene til Rebecca på. Både Rebecca og Devlin er ”åpne figurer”. Pfister definerer dette på denne måten:

Open figure conception is a different matter altogether. From the receiver's perspective the figure becomes enigmatic either because relevant pieces of information – explaining the reasons for figure's actions, for example – are simply omitted, the information defining the figure is perceived by the receiver as being incomplete, because the information contains a number of unsolved contradictions or because these two factors (incompletion and contradiction) function together (Pfister 1991: 181).

Pinters dramatikk generelt benytter seg av åpne figurer ved å tilbakeholde informasjon slik at publikum/leser i større grad må ta ansvar for egen tolkning og lesning. *Ashes to Ashes*, i motsetning til *The Lover*, gir oss mindre informasjon om karakterene. Den informasjonen om karakterene som gis i sideteksten i *The Lover* finnes ikke i *Ashes to Ashes*. Dermed må man søke den informasjonen i selve dialogen. Karakteriseringen skjer altså gjennom hovedteksten hvor ”replikkene er – kvantitativ sett – den viktigste kilden til informasjon om de dramatiske personene” (Helland 2005: 120).

Det blir aldri helt klart hvilket forhold Rebecca og Devlin har til hverandre, men det er nærliggende å tro at de har et kjærlighetsforhold. Devlin agerer ikke som en forsmådd kjæreste eller ektemann, men er rolig i sine utspøringer om Elskeren. I det henseende kan det tenkes at han er i en annen posisjon, som en med et yrkesansvar, en psykolog eller politietterforsker. Når Devlin etterlyser en beskrivelse av Elskeren, eller en ”definisjon for å være eksakt” (1996: 11), kan det tolkes som om han prøver å få hjelp til å løse saken.

Physically. I mean what did he actually look like? If you see what I mean? Length, breadth ... that sort of thing. Height, width. I mean, quite apart from his... disposition, whatever that may have been ... or his character...or his spiritual ...standing...I want, well, I need...to have a clearer idea of him...well, not a clearer idea...just an idea...as thing stand...of what he looked like. I mean, what did he *look like*? Can't you

give him a shape for me, a concrete shape? I want a concrete image of him, you see...an image I can carry about with me. I mean, all you can talk about of are his hands, one hand over your face, and the other on the back of your neck, then the fist one on your throat. There must be more to him than hands. What about eyes? Did he have eyes? (1996: 13).

Måten samtalen fortøner seg på her indikerer at Devlin "etterforsker" det Rebecca forteller i åpningsscenen, som kan tolkes som et overgrep. Samtidig er det første vi leser i teaterstykket det at Devlin står med en drink i hånda (1996: 3). En slik setting peker på en hjemlig atmosfære, ikke et rom for avhør eller en psykologs kontor. Dermed vil det være vanskelig å argumentere for at Devlin er til stede i et arbeidsmedfør. Bildet blir ytterligere forsterket når Devlin kaller Rebecca for sin kjære:

That's precisely what I'm asking you... darling (1996: 13).

Replikkevekslingen som følger stadfester at de har et forhold, selv om Devlin nøler med å kalle Rebecca sin kjære og spør om det er legitimt for ham å kalle henne det. Og til tross for at Rebecca påstår at hun ikke er hans kjære med det første, kommer innrømmelsen etter hvert:

Well I don't want to be your darling. It's the last thing I want to be (1996: 17).

Allikevel er det usikkert hvem Rebecca referer til når hun sier at hun ikke vil være hans kjæreste, for den foregående replikkvekslingen er noe forvirrende. Rebecca påstår at det er kun hennes elsker som har tiltalt henne som sin elskede, mens Devlin insisterer på at han er hennes elsker, og i tillegg påstår at hennes elsker aldri ville ha kalt henne for sin kjæreste (1996: 15-17). Her blir vi igjen presentert for den ambivalens som ligger i Devlins karakter. Er han flere enn én? Kan Devlin også være Elskeren som Rebecca forteller om? Eller vil han bare spille rollen som Elskeren? En form for metateater er rollespill innenfor rollen. Richard Hornby definerer rollespill innenfor rollen som når en karakter av en eller annen grunn påtar seg en rolle som er forskjellig fra hans vanlige selv. Rollene skal da helst ikke fremstå som en separat fremstilling i forhold til resten av teaterstykket, men som integrert i dramaets handling (Hornby 1986: 67). En grunn til å benytte seg av grepet med rollespill innenfor rollen er

Among other things, role playing within the role is an excellent means for delineating character, by showing not only who the character is, but what he wants to be. When a playwright depicts a character who is himself playing a role, there is often the suggestion that, ironically, the role is closer to the characters true self than his everyday, "real" personality (Hornby 1986:67).

Devlins forsøk på å styre samtalen og ikke la Rebeccas digresjoner ta overhånd viser at han har en klar agenda for hva som skal skje. Hans endelig mål er det som skjer avslutningsvis, hvor han gjentar den seksuelle situasjonen som Rebecca har beskrevet detaljert i begynnelsen av teksten. Han skal påta seg rollen som elsker fullstendig ved å repetere en allerede utført elskov hun har hatt med en annen mann. Dette kan også være bakgrunnen for hans utspørring i forhold til Elskerens utseende og væremåte. Samtalen kan derfor ikke forskyves i større grad, og er bakgrunnen for at han insisterer på å snakke om noe mer intimt og privat som hans forståelse er hennes erfaringer med Elskeren:

Shall we talk more intimately? Let's talk about more intimate things, let's talk about something more personal, about something within your own immediate experience. I mean, for example, when your hairdresser takes your head in his hands and starts to wash your hair very gently and to massage your scalp, when he does that, when your eyes are closed and he does that, he has your entire trust, doesn't he? It's not just your head which is in his hands, is it, it's your life, it's your spiritual ... welfare. *Pause*. So you see what I wanted to know was this ... when your lover had his hand on your throat, did he remind you of your hairdresser? (1996: 43).

Jeg forstår situasjonen mellom Rebecca og Devlin som en situasjon de selv har skapt. Det foregår et spill dem i mellom som er basert på denne utspørringen om Elskeren. Om Devlin spiller rollen som Elskeren eller faktisk er Elskeren blir da ikke så viktig i forhold til hva han får ut av spillet. Rebeccas beskrivelse i begynnelsen gir et klart bilde av et maktspill hvor den ene underkaster seg den andre parten. Devlins hensikt når han spør om Elskeren er forbundet med det å skape et bilde eller en rolle han skal spille. Men det som skjer denne gangen er at Rebecca gjennom leken åpner opp for fortrenkte minner som videre bringer frem historiske og kollektive minner. Ubevisst ødelegger hun for leken, og Devlin forsøker å vende samtale tilbake til det mer personlige plan.

### **3.3 Rollespill og ritual**

Devlin blir i teksten plassert i en stående posisjon mens Rebecca forblir sittende. Dermed er det Devlin som inntar høyest status. Samtidig er det Rebecca som sitter med alle kortene, for det er hun som sitter med all informasjonen. Det er ikke mye vi får vite om Devlin i



motsetning til Rebecca. Provokasjonen som gjør at han forteller noe om seg selv i det hele tatt kommer etter utallige forsøk på å få en fysisk beskrivelse av mannen.

Honestly. You could have treated me like a **priest**. **You could have put me on my mettle**. I've always wanted to be put on my mettle. It used to be one of my lifetime ambitions. Now I've missed my big chance. Unless all this happened before I met you. In which case you have no obligation to tell me anything. Your past is not my business. I wouldn't dream of telling you anything of my past. Not that I had one. When you lead a life of scholarship you can't be bothered with the humorous realities, you know, tits, that kind of thing. Your mind is on other things, have you got an attentive landlady, can she come up with bacon and eggs after eleven o'clock at night, is the bed warm, does the sun rise in the right direction, is the soup cold? Only once in a blue moon do you wobble the chambermaid's bottom, on the assumption there is one – chambermaid not bottom – but of course none of this applies when you have a wife. When you have a wife you let your thoughts, ideas and reflections take their course (1996: 45-47) (min utheving).

Devlin påstår at han ønsker å bli satt på en prøve<sup>5</sup> som vil vise hva han virkelig duger til. Det at han anser prøvelsen av samme karakter som en prests byrde gir flere indikasjoner på Devlins rollespill. Han fremstiller seg selv i denne sammenhengen som en som kan tilgi synder, bære hennes skyld og være en hun kan støtte seg til i tunge tider. Men i det han fremstiller seg selv som en mulig støttespiller kommer det også fram at hans intensjoner er egoistiske. Det er ikke hennes ve og vel det dreier seg om, men hans ambisjon om å utføre rollen. At presten fremsettes som et slags rolleideal peker på forbindelsen mellom teater og religion. I følge Hornby har estetikkfilosofer i lang tid notert seg den kvasi-religiøse opprinnelsen til estetiske opplevelser. Akkurat som religionen kan et kunstobjekt eller en kunstopplevelse føre oss vekk fra våre normale selv. I forhold til teatret skal man huske at skuespillere i mange kulturer blir ansett som sjamaner, magikere eller prester (Hornby 1986: 72-73). Ritualet er blitt forstått som opprinnelsen til det vi i dag forstår som teater. Og, i følge Hornby, er flere teoretikere opptatt av hvordan den antikke greske dityramben reflekteres i dagens teater i forhold til ur-ritualene som feirer død og gjenoppstandelse. Hornby mener at kritikerne har lagt for mye vekt på de rudimentære ritualene istedenfor å fokusere på betydningen av ritualer som ikke er mytiske og antikke, men utilsørte og samtidige, og som

---

<sup>5</sup> PHRASES **be on one's mettle** be ready or forced to do one's best in a demanding situation. **put someone on their mettle** (of a demanding situation) test someone's ability to face difficulties (ordnett.no).

er en viktig del av drama/kultur komplekset<sup>6</sup>: "It is far more important to consider what a dramatic form has turned into than how it reflects some misty past" (Hornby 1986: 50). Richard Schechner er i boken *The Future of the Ritual* (1993) opptatt av hvordan dyr og menneskers rituelle handlinger ligner teater. I teateret er adferden arrangert, fortettet, overdrevet og gjort rytmisk. Det benyttes kostymer og masker som er like imponerende som en påfugls stjerne. Det spilles frem dødelige konflikter og farlige reiser, og til og med i farsen og komedien skjules sjelden den voldelige underteksten. Det voldelige i ritualet, som i teateret, er simultant tilstedeværende og fraværende, demonstrert og tilbakeholdt. Den rituelle handlingen blir demonstrert selv om den "virkelige hendelsen" tilbakeholdes (Schechner 1995: 230-231). Det voldelige i *Ashes to Ashes* er først og fremst Rebeccas fortelling om samleiet med Elskeren. Ved at hun forteller om situasjonen gjør hun den tilstedeværende, spesielt fordi den er svært visuelt beskrevet. Men nettopp fordi situasjonen er fortidig og kun fortelles om blir den fraværende. Devlins forsøk i slutten av stykket på å repetere handlingen Rebecca har fortalt om gjør at situasjonen demonstreres, men både fordi det ikke er den eksakt samme situasjonen og fordi Rebecca ikke responderer på Devlins forsøk, blir hendelsen holdt tilbake (tilbakeholdt). Det som da skjer er at handlinger blir ritualisert. Dette skjer fordi handlingen demonstreres selv om den virkelige hendelsen, som er samleiet mellom Rebecca og Elskeren, tilbakeholdes. Et ritual er som kjent en fastsatt ordning, og min påstand er at Rebecca og Devlin har gjennomført denne leken før. Men fordi den ikke peker tilbake på et kjent ritual vil publikum/leser reagere annerledes. Derfor må ritualet ansees som et kvasi-ritual som, istedenfor å orientere sitt publikum om en fullstendig orden i samfunn og univers, virker forstyrrende på oss og øker vår usikkerhet på omgivelsene (Hornby 1986: 62).

### 3.4 Rebeccas erindringer

I motsetning til Devlin endres Rebeccas karakter i løpet av stykket. Innledningsvis leker hun med hans interesse for mannen hun har hatt et forhold til, og gjør ham til narr.

**Devlin.** So your legs were opening? **Rebecca.** Yes. *Pause.*

**Devlin.** Your legs were opening? **Rebecca.** Yes. *Silence.*

**Devlin.** Do you feel you're being hypnotised? **Rebecca.** When?

**Devlin.** Now. **Rebecca.** No. **Devlin.** Really? **Rebecca.** No

---

<sup>6</sup>Hornby jobber innenfor en forståelse av hva han kaller *drama/culture complex* som han definerer slik: "the drama/culture complex, like the myth complex of the primitive tribe, provides our society with a vast model for understanding reality. A play is "about" drama as a whole, and more broadly, about the culture as a whole; reflecting it, but in the active sense of providing a "vocabulary" for describing it, or a "geometry" for measuring it (Hornby 1986: 22).

**Devlin.** Why not? **Rebecca.** By who? **Devlin.** By me. **Rebecca.** You? **Devlin.** What do you think? **Rebecca.** I think you're a fuckpig. **Devlin.** Me a fuckpig? Me! You must be joking. *Rebecca smiles.* **Rebecca.** Me joking? You must be joking. (1996: 9-11).

Leken endres i det hun begynner å minnes hendelser hun ikke har kontroll over. Gjennom gjentakelse av spørsmål knyttet til Elskeren og hans fysikk, utløses noe annet som ikke har skjedd med Rebecca personlig. Det seksuelle forholdet hun og Elskeren hadde grenset til sadisme, slik hun selv fremstiller det. Selv om det presenteres som frivillig er det i møte med disse minnene at det utløses flere tanker eller ”minner” som videre kan knyttes til en større historie i dramaet. Dette dramaet legger til et annet plan enn hennes personlige historie, og viser til de eksplisitte overgrepene som ble utført mot jødene under den andre verdenskrig. Det kollektive minnet om den andre verdenskrig endrer Rebeccas karakter og hennes vilje til å utføre ritualet:

He did work for a travel agency. He was a guide. He used to go down to the local railway and walk down the platform and tear all the babies from the arms of their screaming mothers (1996: 27).

Etter denne replikken endrer Rebeccas adferden sin og hun forsøker å spore samtalen bort fra historien om Elskeren. Rebecca fungerer da som et medium både for sin egen personlige historie og den historiske historien. Historiene blandes sammen, noe som innebærer at planen også blandes, og Rebecca har problemer med å skille mellom dem. Devlin på sin side har ingen interesse av de andre minnene som tilfeldigvis kommer fram, og forsøker å styre samtalen i sin retning. Rebecca blir et medium for disse historiene og av den grunn blir hun til gjenstand for en erkjennelsesprosess. Rebecca får en ”plutselig innsikt hvor hun erkjenner en vesentlig sannhet om seg selv” (Lothe 1999: 13). Hun gjennomgår anagnorisis.

Som allerede nevnt blander Rebecca sine egne minner om Elskeren med tanker eller minner som ikke tilhører hennes personlige historie. Det at Rebeccas forhold til Elskeren var preget av vold gir utslag i at hun impliserer en historisk forståelse av vold. Hun fremstiller en som tyr til vold, og som nyter denne volden. I historien om Elskeren finner man en større historie, en historie som tydeligst kan knyttes til nazismen og jødeforfølgelsen, men som også viser til et mer universelt plan hvor hele menneskehetens lidelseshistorie vises. Det utspilles to dramaer i dette drama. Det ”lille drama”, som kanskje kommer tydeligst fram, er familiedramaet hvor Devlin presser Rebecca til å erindre en voldelig fortid. Men i det hun begynner å erindre sin tidligere elsker vokser det fram andre minner som ikke har med

Elskeren å gjøre, men som gjenspeiler den volden hun forbinder med ham. Dette ”store drama” viser til historiens voldelige hendelser, som i sin tur viser til fortiden, den andre verdenskrig, og nåtiden, og kanskje fremtiden. Det begynner med Devlins insistering på å få vite hva Elskeren jobbet med siden det var det som førte til at Rebecca og mannen ikke forble et par. Rebecca virker usikker på detaljene rundt dette, men hun frembringer noen diffuse minner:

**Rebecca.** Oh, it was kind of a factory, I suppose. **Devlin.** What do you mean a kind of factory? Was it a factory or wasn't it? And if it was a factory, what kind of factory was it? **Rebecca.** Well, they were making things – just like any other factory. But it wasn't any other factory. **Devlin.** Why not? **Rebecca.** They were wearing caps ... the workpeople ... soft caps ... and they took them off when he came in, leading me, when he led me down the alleys between the rows of workpeople. **Devlin.** They took their caps off? You mean they doffed them? **Rebecca.** Yes. **Devlin.** Why did they do that? **Rebecca.** He told me afterwards it was because they had such great respect for him. **Devlin.** Why? **Rebecca.** Because he ran a really tight ship, he said. They had total faith in him. They respected his ... purity, his ... conviction. They would follow him over a cliff and into the sea, if he asked them, he said. And sing in a chorus, as long as he led them. They were in fact very musical, he said. (1996: 23-25).

Dette henspiller ikke bare på jødenes historie, men har også referanser til det som skjer i verden i dag. Beskrivelsen fungerer som et bilde på de vilkår som mange i verden lever under, for eksempel de som arbeider i såkalte ”sweatshops”<sup>7</sup>. Den form av autoritet, som det vises til ovenfor har en myndighet som ikke skyldes respekt, men tvang.

”De historiske minnene” skilles mer og mer fra minnene om mannen. Til slutt fremstår de som mer selvstendige, selv om hun påstår å ha vært et vitne til disse hendelsene:

I was standing in a room at the top of a very tall building in the middle of town. The sky was full of stars. I was about to close the curtains but I stayed at the window for a time looking up at the stars. Then I looked down. I saw an old man and a little boy walking down the street. They were both dragging suitcases. The little boy's suitcase was bigger than he was. It was a very bright night. Because of the stars. The old man and the little boy

---

<sup>7</sup> Sweatshop, subst. Forklaring: arbeidsplass med sultelønn og dårlig miljø (engelsk-norsk, [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no)). USA er et land som har problemer med dette. Mange søramerikaner ønsker et enklere og rikere levesett i Vesten. Dermed kommer de seg inn i landet ulovelig. Og ofte er det dem som hjelper dem over grensen som utnytter deres utrygghet og videre utnytter dem som rå arbeidskraft.

were walking down the street. They were holding each other's free hand. I wondered were they going. Anyway, I was about to close the curtains but then I suddenly saw a woman following them, carrying a baby in her arms. *Pause*. Did I tell you the street was icy? It was icy. So she had to tread very carefully. Over the bumps. The stars were out. She followed the man and the boy until they turned the corner and were gone (1996: 71).

Til tross for at minnene utvikles i løpet av stykket kan de leses som en sammenhengende historie. Det begynner med Rebeccas minner om Elskerne som en av guidene på togstasjonen. Senere kommer dette opp igjen i et annet minne:

(...) I was looking out of the window and I saw a whole crowd of people walking through the woods, on their way to the sea, in the direction to the sea. They seemed to be very cold, they were wearing coats, although it was a beautiful day. A beautiful, warm, Dorset day. They were carrying bags. There were ... **guides** ... ushering them, guiding them along. They walked through the woods and I could see them in the distance walking across the cliff and down to the sea. Then I lost sight of them. I was really quite curious so I went upstairs to the highest window in the house and I looked way over the highest treetops and I could see down on to the beach. The **guides** ... were ushering all these people across the beach. It was such a lovely day. It was so still and the sun was shining. And I saw all these people walk into the sea. The tide covered them slowly. Their bags bobbed about in the waves (1996: 47-49). (Min utheving)

Senere igjen gjentas det Elskeren fortalte henne på fabrikken og det gis en fremstilling av den situasjonen han forespeiler:

Because he ran a really tight ship, he said. They had total faith in him. They respected his ... purity, his ... conviction. **They would follow him over a cliff and into the sea, if he asked them, he said.** And sing in a chorus, as long as he led them. They were in fact very musical, he said" (1996: 25). (Min utheving)

Helt til slutt fortelles historien om den lille familien som binde hele historien sammen. Siden deres skjebne gjenspeiler de andre minnene ved at de enten er uvitende på vei til togstasjonen eller på rømmen fra de:

The old man and the little boy were walking down the street. They were holding each other's free hand. I wondered were they going. Anyway, I was about to close the curtains but than I suddenly saw a woman following them, carrying a baby in her arms. *Pause*. Did I tell you the street was icy? It was icy. So she

had to tread very carefully. Over the bumps. The stars were out. She followed the man and the boy until they turned the corner and were gone. *Pause*. She stood still. She kissed the baby. The baby was a girl. *Pause*. She kissed her. She listened to the baby's heart was beating (1996: 71-73).

Mannen som Rebecca har hatt et forhold til fremstilles med dette som en representant for vold, makt og brutalitet. Mannen i fabrikkene er den samme som leder menneskene over fjellet og som drukner i havet, og han er den som tar barna fra sine mødre på togstasjonen. Det er ham familien som Rebecca ser fra sitt vindu, er på rømmen fra eller uvitende på vei til. Det foregår en form for sirkelkomposisjon i den "historiske" fortellingen i så måte. I tillegg fusjonerer Rebeccas minner igjen mot slutten, og de bringes tilbake til det personlige nivå. Med utgangspunkt i kvinnen med den lille jenta skifter Rebecca fra tredje til første person:

She stood still. She kissed the baby. The baby was a girl. *Pause*. She kissed her. **She** listened to the baby's heart was beating. *The light in the room has darkened. The lamps are very bright. Rebecca sits still. The baby was breathing. Pause. I* held her to me. She was breathing. Her heart was beating (1996: 73). (Min utheving).

Det som kommer fram mot slutten av stykket er at Rebecca har mistet et barn og at hun, i alle fall, på ett plan klandrer seg selv:

**Rebecca.** But it's your own fault. You brought it upon your self. You are not a *victim*, you are the *cause* of it (...) it was you who handed over the **bundle** (1996: 51) (min utheving).

Det vi nokså tidlig i stykket blir fortalt om mannen:

(...) He used to go to the local railway station and walk down the platform and tear all the babies from their screaming mothers (1996: 27),

forteller Rebecca at hun selv har opplevd, og referer igjen til barnet som "the bundle" (bylten)

**Rebecca.** They took us to the trains **Echo.** the trains *He takes his hand from her throat* **Rebecca.** They were taking the babies away **Echo.** the babies away *Pause* **Rebecca.** I took my baby and wrapped it in a shawl **Echo.** my shawl **Rebecca.** And I made it into a **bundle** **Echo.** a **bundle** **Rebecca.** And I held it under my left arm **Echo.** my left arm *Pause* **Rebecca.** And I went through with my baby **Echo.** my baby *Pause* **Rebecca.** But the baby cried out **Echo.** cried out

**Rebecca.** And the man called me back **Echo.** called me back  
**Rebecca.** And he said what you have there **Echo.** have there  
**Rebecca.** He stretched out his hand for the bundle **Echo.** for the  
bundle **Rebecca.** And I gave him the bundle **Echo.** the bundle  
**Rebecca.** And that's the last time I held the bundle **Echo.** the  
bundle *Silence* **Rebecca.** And we got on the train **Echo.** the train  
**Rebecca.** And we arrived at this place **Echo.** this place  
**Rebecca.** And I met a woman I knew. **Echo.** I knew  
**Rebecca.** And she said what happened to your baby **Echo.** your  
baby. **Rebecca.** Where is your baby. **Echo.** your baby. **Rebecca.**  
And I said what baby. **Echo.** what baby. **Rebecca.** I don't have  
any baby. **Echo.** a baby. **Rebecca.** I don't know of any baby.  
**Echo.** of any baby. *Pause.* **Rebecca.** I don't know of any baby  
*Long silence*

BLACKOUT (1996: 77-85) (min utheving)

Rebecca forbinder det historiske bildet hun har av deporteringen av jødene med sin egen historie om et mistet barn.

Ekkoet<sup>8</sup> som gjentar deler av Rebeccas setninger er med på å forsterke det som blir fortalt. Men ekkoet er også med på å forene de to tidsplanene i *Ashes to Ashes*. Det at Rebecca benytter seg av et kjent historisk bilde fra den andre verdenskrig for å forklare sin egen barnløshet forener de to tidene, men ved å benytte ekkoet på denne måten som vist ovenfor får man en følelse av at historien gjentar seg. Med det menes at Rebecca ikke har opplevd direkte det hun forteller om, men at hun gjør en form for sammenligning. Det peker også tilbake på Elskerens og gjør ham til en mulig årsak til hennes ufrivillige barnløshet. I tillegg viser avslutningen til teaterstykket at da hun mistet dette barnet var hun ikke villig til å ta det innover seg og nektet for å noen gang ha hatt et barn. Hun skammer seg over det valget som kan være en graviditet som ikke ble gjennomført. Utover den doble historien i stykket, viser ekkoets gjentakelse at det som skjedde under den andre verdenskrig kan skje igjen. Det vises også i Rebecca blandinger av tider i minnene, som å benytte seg av et spesifikt sted, Dorset, som ikke kan forbindes med jødernes skjebne.

Devlin and Rebecca are both 'in their forties' and could not have been born any earlier than the very end of the Second World War. Pinter does not seek to clarify this, and the resultant ambiguity permits an overtly political potential the play has to suggest that the named atrocities could have happened in modern-day Britain, a notion supported by Rebecca's naming Dorset as being the location of her memory of watching refugees figures being led to the sea (Batty 2001: 56).

<sup>8</sup> Ekko defineres i Fremmeordboken som tilbakekasting av lyd, gjenlyd eller dvergmål (Berulfsen 2003: 119).

### 3.5 De absurde brudd eller digresjoner

Det er tre markante brudd i dialogen i *Ashes to Ashes*. Disse passasjene som jeg skal presentere inngående fungerer i stykket som brudd i fortellingen om Elskeren både på det personlige og det historiske plan. Men de peker også tilbake på begge. Bruddstykkene er morsomme, og fyller dermed absurdismens postulat om at det tragiske ikke lenger kan bære fram det tragiske. I stedet må man ”nå frem til det tragiske med utgangspunkt i komedien, fremmane det som et redselsmoment, som en gapende avgrunn”, som Friderich Dürrenmatt skriver (Dürrenmatt 1959: 41). De tre bruddene skiller seg fra resten av stykket i den grad at de kan tolkes som absurde i motsetning til dramaet generelt.

Det første bruddet, eller den første absurde digresjonen, kommer etter at Rebecca minnes mannen som river barna fra mødrene på stasjonen. Det er Rebecca som innleder dialogen og det kan tenkes at hun benytter den som en avledningsmanøver for å slippe å forholde seg til minnene som har kommet fram. Devlin dras med i samtalen og opptrer som om samtalen ikke har endret karakter på noen måte.

Rebecca er bekymret fordi hun har mistet lyden av politisirenen. Hun mister den samtidig som den blir sterkere for noen andre (1996: 29-31). Devlin lurar på om det gir henne trygghet at noen alltid hører sirenen. Rebecca bedyrer det motsatte. Hun føler seg utrygg fordi hun ikke vil miste lyden, og hun hater tanken på at noen andre besitter den. Hun vil at den skal være hennes for evig. Devlin forsikrer henne om at det alltid vil komme en ny sirene. Politiet har alltid så mye å gjøre.

You'll never be lonely again. You'll never be without a police  
siren. I promise you (1996: 33),

avslutter Devlin samtalen og vender fokus tilbake på historien rundt Elskeren. Det som gjør denne passasjen morsom er at de beveger seg på to forskjellige plan. Devlin forstår sirene som sirener. Mens Rebecca henviser nok til noe annet, som i min mening er tapet av et barn som vi får vite om senere. Devlin svarer korrekt, enten forstår han ikke Rebeccas symbolske forklaring eller så ønsker han ikke å forholde seg til den. Hans intensjon er som allerede nevnt igjen å bringe samtalen inn på Elskeren, noen han også forsøker. Rebecca overhører ham, og fortsetter med neste ”absurde avbrytelse” (1996: 33).

By the way, there's something I've been dying to tell you (1996:  
33).

Replikken gir inntrykk av at Rebecca har en stor eller spennende nyhet. Og Devlin blir spent.



Rebecca: It was when I was writing a note, a few notes for the landury. Well ... to put it bluntley ... a landury list. Well, I put my pen on the little coffee table and it rolled off (1996: 33-35).

Devlin reagerer som om hun faktisk forteller noen sjokkerende, og responderer med: "No?" og "Good God" (1996: 35). Rebecca kaller pennen uskyldig:

This pen, perfectly innocent pen (1996: 35).

Men det vil Devlin ha seg frabedt, for hvordan kan hun vite at pennen er uskyldig? Man vet ingenting om hvor den har vært eller hvor mange hender som har holdt den. Eller hvem andre som har skrevet med den, eller hva mer de kan ha gjort med den. Man vet ingenting om dens historie eller dens foreldres historie, konkluderer Devlin (1996: 35). Rebecca påpeker at en penn ikke har foreldre,

A pen has no parents (1996: 37).

Det som skjer her er at i motsetning til den forrige episoden er situasjonen reversert. Her er det Rebecca som holder fram med den bokstavelige forståelsen, og Devlin som legger en annen forståelse til grunnen. Avsnittet forsetter med en krangel som fremvises med bruk av et enkelt humoristisk grep; mistolkning:

**Devlin.** You can't sit there and say things like that. **Rebecca.** You don't believe I'm entitled to sit here? You don't think I'm entitled to sit in this chair, in the place where I live? **Devlin.** I'm saying that you're not entitled to sit in that chair or in or on any other chair and say things like that and it doesn't matter whether you live here or not? **Rebecca.** I'm not entitled to say what? (1996: 37).

Disse tre brokkene tilkjenner en form for dialog som vi forbinder med Pinters dramatikk, og er en av de elementer som Esslin fremsetter som kjennetegn for Pinters absurdisme: "Yet the main element of comedy is provided by the brilliant small talk which the two men hide their growing anxiety" (her referes det til *The Dumb Waiter*) (Esslin 2001: 239). I forhold til den tidligere Pinter hvor denne form for konversasjon var gjennomgående så er det i *Ashes to Ashes* blitt redusert til enkle passasjer som opptrer mer enkeltstående. I tillegg mener jeg, i motsetning til *The Dumb Waiter* som Esslin referer til, at Rebecca er den som ønsker denne *small talken* siden det er hun som vil rømme fra de minnene som dukker opp. Devlin henger bare med på det en stund for så å snu samtalen mot det han ønsker. Det benyttes i tillegg et klart absurd trekk med repetisjon som ofte fungerer komisk.

Devlins stahet i diskusjonen rundt pennens skyld eller uskyld, henspiller på det store drama, hvor spørsmålet knyttes til hvilket ansvar vi har for våre forfedres handlinger. Har det enkelte menneske, kun ved å være menneske, fortidens blod på sine hender? Og er deres handlinger evige i den forstand at menneskets natur er å gjenta en fortidig historie? Vil historien alltid gjenta seg fordi mennesket i bunn og grunn ikke kan endres? Rebecca replikk, som avslutter diskusjonen, avslører at hun ikke diskuterer på det samme plan som Devlin:

You think it was guilty? (1996: 39).

Det tredje og siste bruddet i teksten er det Devlin som innleder:

**Devlin.** I'm letting you off the hook. Have you noticed? I'm letting you slip. Or perhaps it's me who's slipping. It's dangerous. Do you notice? I'm in quicksand. **Rebecca.** Like God (1996: 39).

Devlin reagerer på at Rebecca sier at Gud kan synke i kvikksand og kaller hennes syn for motbydelig. Samtidig lurar han på om det er mulig å kalle det en oppfatning i det hele tatt. Devlin fastslår du skal være forsiktig med hva du sier om Gud. Hvis han forsvinner får vi ingen erstatter. Han spør om hun kan tenke seg hvordan et slikt vakuum, altså en tilværelse uten Gud, vil være? Og gjør så en sammenligning med en fotballkamp:

It'll be like England playing Brazil at Wembley and not a soul in the stadium. Can you imagine? The game of the century. Absolute silence. Not a soul watching. Absolute silence. Apart from the referee's whistle and a fair bit of fucking and blinding. If you turn away from God it means that the great and noble game of soccer will fall into permanent oblivion (1996: 39).

Sammenligningen med Gud og fotball er morsom og ikke helt ute av kontekst. Det kan tolkes som et sleivspark til dagens religiøse samfunn siden han ikke kaller Rebeccas utsagn for blasfemisk, men heller antar at det er en religiøs oppfatning, en han ikke vil stå inne for. Og fotballens supporter gjenger anser jo ofte sin hengivenhet og entusiasme for laget som en religion. Uansett ender det humoristiske med en bitter ettersmak:

(...) no score for extra time everlasting, for time without end. Absence. Stalemate. Paralysis. A world without a winner (1996: 39-41).

Dette igjen er en viktig bestanddel i den absurde teatertradisjonen, at det ikke forblir morsomt, men at blir en forening mellom farsen og tragedien.

Everything is funny until the horror of the human situation rises to the surface: 'The point about tragedy is that is *no longer funny*. It is funny, and then it becomes no longer funny (Esslin 2001: 242).

### 3.6 "Av jord er du kommet og av jord skal du bli"

Et annet kjennetegn ved det absurde teater er hvordan seremonier og ritualer fremstilles. Generelt sett inkorporeres seremonien i teateret for å til å verifisere, undersøke eller angripe den. Det skilles mellom to typer av seremonier innen spillet. Den ene er hvor seremonien blir fullført, mens i den andre typen blir den ikke gjennomført på grunn av upassende handling, avbrytelse eller korrupsjon. Disse typene korresponderer stort sett ut fra kategoriene tragedie og komedie. (Her ansett som den emosjonelle effekten de har på publikum). Farsen er som sjanger nærmere knyttet til tragedien enn komedien. Det er derfor ingen overraskelse at den greske antikke tragedien skal ha utviklet seg fra de farsiske satyrspillene, eller at Tsjechov skiftet så elegant fra å skrive farser til tragikomediske spill. Og som kjent benyttet det absurde teater seg av å mikse tragedie og komedie, Ionesco ga til og med teksten *Stolene* undertittelen "En tragisk farse" (Hornby 1986: 61).

The quasi-ritual is the stock-in-trade of theatre of the absurd. There are also some broken ceremonies of the traditional type, such as the ludicrous parody a tutorial in Ionesco's *The Lesson*, or parodies implied in the titles of Pinter's *The Birthday Party*, *The Homecoming*, and *The Tea Party* (Hornby 1986: 61).

Det er altså ikke noe nytt at Pinter benytter seg av hva Hornby definerer som et kvasi-ritual. I *Ashes to Ashes* kan vi forbinde seremonien i spillet nettopp med stykkets tittel. "Ashes to Ashes" er en gjenkjennelig frase fra det kristne begravelsesritualet. I selve stykket forekommer det kun en direkte referanse til tittelen:

*Silence. Rebecca. (singing softly) 'Ashes to ashes' – Devlin. 'And dust to dust' – Rebecca. 'If the woman don't get you' – Devlin. 'The liquor must'. Pause I always knew you loved me. Rebecca. Why? Devlin. Because we like the same tunes. Silence. (1996: 69)*

Denne delen, akkurat som de absurde bruddene diskutert ovenfor, stikker seg ut i forhold til teksten generelt. Med det mener jeg at replikkvekslingen ikke motiveres av noe foregående, samtidig som den heller ikke motiverer til noe videre i handlingen. I fortsettelsen føres samtalen tilbake på Elskeren, og Rebecca forteller om minnene, altså blir hovedtema i

samtalen tatt opp igjen. I forhold til hvilken type seremoni i spillet dette kan tolkes som er det bestemt et *ikke* gjennomført ritual. Det latterliggjøres ved sin omskriving og trivielle morsomhet. Kvasi-seremonien eller kvasi-ritualet er oppfunnet kun for øyeblikket, noe som tillegger dem tomme og groteske kvaliteter (Hornby 1986: 61). I dette henseende gjør det nettopp det. Replikkvekslingen sier egentlig ingenting, og til tross for at vi kan gjenkjenne opphavet til ”teksten” virker ikke ritualet forenende for publikum/leser, men heller forstyrrende. I det absurde teatrets verden har ritual og seremoni mistet sin mening, men karakterene holder fast ved å finne opp nye. Det fører med seg at ikke bare resultatet, men også selve impulsen bak dem blir sjelløst og tvangsmessig. Mennesket kan ikke leve uten seremonier, men de tradisjonelle er døde og de nye som finnes opp er uten mening. Disse oppdiktete eller annenhånds seremonier som vi finner hos de absurde dramatikerne virker forstyrrende på publikum/leser fordi de ikke er en del av vår kultur og heller ikke forbundet med den. Seremonier som ikke meddeler en mening til publikum og som ikke har noen forbindelse med det omkringliggende virker kun bisarre og eksotiske. I motsetning til virkelige seremonier som opplyser sitt publikum og deltagere om en fullstendig orden i samfunnet og universet, vil kvasi-seremonien forvirre og desorientere, slik at det øker vår følelse av at verden er meningsløs i stedet for å overvinne den følelsen (Hornby 1986: 61-62).

Foruten den direkte referansen som finnes i stykket, og som alene ikke forteller oss så mye, sier tittelen mye om stykket i et større perspektiv. *Ashes to Ashes* er hentet fra *The First English Book of Common Prayer*<sup>9</sup>. Teksten forekommer ikke i bibelen, men er derimot basert på historien om syndefallet hvor Adam og Eva spiser av kunnskapens tre slik at deres øyne åpnes og de kjenner både godt og vondt. Da Gud får rede på hva de har gjort sier han til Eva:

Stor vil jeg gjøre din møyen så ofte du er med barn; med smerte skal du føde. Din lyst skal stå til din mann, og han skal råde over deg” (16). Og til Adam sa han: Fordi du hørte på din hustru og åt av treet som jeg forbød deg å ete av, skal jorden for din skyld være forbannet. Med møyen skal du nære deg av den alle dine levedager (17). Torn og tistel skal den bære, og du skal ete av markens vekster (18). Med svette i ansiktet skal du ete ditt brød, inntil du vender tilbake til jorden; for av den er du tatt. Av jord er du, og til jord skal du bli (19). (Første Mosebok, kapittel 3, vers 16-19, [www.bibelen.no](http://www.bibelen.no)).

---

<sup>9</sup> The Book of Common Prayer er den vanlige tittelen på flere bønnebøker i den engelske kirke og i det anglikanske samfunn. Den første boken ble publisert i 1549 under Edward VI, og var et produkt av den engelske reformasjonen. Denne boken var den første bønneboken som inneholdt tekster for hverdagslige og søndagsgudstjenester på engelsk. Den inneholdt også messetekster til de ulike anledninger som for eksempel begravelser, bryllup og konfirmasjon ([http://en.wikipedia.org/wiki/Book\\_of\\_Common\\_Prayer](http://en.wikipedia.org/wiki/Book_of_Common_Prayer)) 17.01.08

Eva, og alle kvinner med henne, dømmes til å lide under fødsel, finne det seksuelle begjæret smertefullt og være underkastet mannen. Rebecca har som allerede nevnt et problematisk forhold til sin egen barnløshet. Det kommer ikke klart fram om hun har vært gravid og mistet barnet eller om hun rett og slett ikke kan få barn, men ut fra de sammenligninger hun gjør mot slutten av teksten mellom seg selv og historien om kvinnen som blir fratatt sine barn på togstasjonen, mener jeg at barnløsheten spiller en større rolle i Rebeccas karakter. Her kan man også trekke tråden videre til bibelens Rebecca, som også hadde problemer med å bli gravid, men får tvillinger etter at hennes mann, Isak, blir bønnhørt (Første Mosebok kap.25, vers 19-22).

Rebeccas seksualliv slik hun fremstiller det er nært knyttet til vold. Den innledende fortellingen om henne og Elskeren viser henne som underkastet:

He put a little ... pressure ... on my throat, yes. So that my head started to go back, gently but truly (1996: 7).

Den samme situasjonen oppstår med Devlin mot slutten av stykket:

*He puts his hand on her throat. He presses gently. Her head goes back* (1996: 75).

Guds dom blir da gjeldene for Rebecca siden hun er underkastet den mann hun har et i forhold til, og hennes forhold til sex er knyttet til vold. Selvfølgelig er det mulig å argumentere at den sadomasochistiske sexen er frivillig, men den er uansett forbundet med vold og smerte.

Forbindelsen mellom seksualitet og vold er ikke noe nytt i teateret. Schechner anser forbindelsen mellom vold og sex karakteristisk i den Indoeuropeiske kunsten og litteraturen. Volden som fremstilles i kunsten er ikke en del av det ”virkelige liv”, men kan gjennom repetisjon hjelpe mennesket å få noe ut av volden. Gjentakelsen av handlingen er et forsøk på å absorbere og transformere de voldelige hendelsene til noe forløsende (Schechner 1995: 232-233). I så fall, hvordan skal vi forstå den volden som kommer til syne i *Ashes to Ashes*? Den kommer fram på begge plan, både i Rebeccas personlige opplevelse og i de historiske minnene som dukker opp. Er det mulig å tenke seg at ved å repetere historien om den andre verdenskrig og volden som foregikk da, kan man lettere forsone seg med de grusomheter som skjedde, og om mulig ”få noe ut” av det? Og det samme kan gjelde Rebeccas situasjon, hvor volden ikke tilhører den offentlige sfære, men den private. Hvis vi snur perspektivet igjen, og ser hvordan det virker innad i teksten, kan ritualet som en ambivalent symbolsk handling peke på den reelle transaksjonen, samtidig som den hjelper oss å unngå direkte konfrontasjon med

hendelsen (Schechner 1995: 230). I så måte er Rebecca og Devlins spill et ritual ved at den rituelle handlingen blir demonstrert samtidig som den ”virkelige hendelsen” tilbakeholdes (Schechner 1995: 231). De gjentar en fortidig handling som er myntet på en voldelig og seksuell episode. Og som Schechner skriver har det vekslespillet som ritualer omgir, inneholder og medierer nesten alltid å gjøre med hierarki, territorier og seksualitet (Schechner 1995: 230).

”Av jord er du kommet og av jord skal du bli” alluderer også til det sirkulære og til repetisjonen. Som jeg allerede har påvist har *Ashes to Ashes* en syklisk komposisjon i begge historiene som fortelles. Tanken om at alt gjentar seg som ligger latent i teksten er noe jeg har vært inne på allerede. Rebecca og Devlins spill er en gjentakelse av Rebeccas forhold til Elskeren. Rebeccas sammenblanding av personlige og kollektive minner gjør at man lett kan tolke det dit hen at historien kan gjenta seg. Historien om syndefall er i sin ytterste konsekvens er at mennesket skal lide mens de er på jorden. Den historiske delen av teaterstykket handler nettopp om gjentakelsen av denne historien.

## 4 *Vinter*

I *Vinter* (2000) fortelles det om et tilfeldig møte mellom en mann og en kvinne i en park. Møtet mellom Kvinna og Mannen baserer seg i utgangspunktet på Kvinnas initiativ hvor hennes agenda er å etablere en kontakt dem imellom. Kvinna, som mest sannsynlig er prostituert, forsøker å forføre mannen slik at han tar henne med på sitt hotellrom. Det klarer hun, men utfallet får større ringvirkninger enn noen av dem hadde regnet med.

### 4.1 Plot og struktur

Konflikten i *Vinter* lar seg ikke lett definere. Grunnen er at, i motsetning til den kjente dramatiske spenningen hvor konflikten er polarisert, står partene mer side om side. Leif Zern skriver i sin bok *Det lysande mørkret* (2005) at grepet ikke gjør stykkene udramatiske, men at de isteden skaper dramatik rundt det ubestemte (Zern 2005: 61). Det er som om Kvinna og Mannen i *Vinter* søker det samme. Min mening er at de søker et forhold som gir dem noe. Men siden de ikke helt stoler på den andre eller på seg selv oppstår det en spenning dem imellom. Konflikten forstår jeg som valget mellom å være med hverandre eller ikke være med hverandre. Satse eller ikke satse.

*Vinter* er inndelt i fire akter, avtegnet som I, II, III og IV. Handlingen utspilles på to steder, henholdsvis i parken og på hotellrommet til Mannen. Akt I og akt III er lagt til parken, mens akt II og IV er på hotellrommet. Handlingen beveger seg mellom disse to punktene. Stykket har en klar begynnelse, midte og en slutt med en lineær utvikling hvor konflikten presenteres og utdypes, men ikke tilspisses slik man er vant til i en lukket plotform. Og selv om jeg vil påstå at man blir presentert for en tilsynelatende konfliktløsning til slutt, så besitter ikke teaterstykket de elementer som kreves for å bli kalt et lukket plot. Dette har mye å gjøre med den "udramatiske" konflikten i stykket siden et lukket plot krever en klar konflikt:

A conflict between clearly defined antagonistic forces develops out of a transparent initial situation based on a finite and comprehensible set of facts. The conflict is then led towards an unambiguous solution at the end (Pfister 1991: 241)

*Vinter* ligger allikevel nærmere definisjonen av det aristoteliske plot enn dens motsetning det åpne plot, hvor det blant annet kreves selvstendige sekvenser som fremstår relativt isolert fra hverandre (Pfister 1991: 243). Innenfor komposisjonen i stykket finner man en sirkelbevegelse, eller en repetisjon av situasjoner.

Mot slutten i akt I, hvor Kvinna forsøker å overbevise Mannen om at hun skal følge med ham til hotellrommet, står det i sideteksten:

*Ho rekker handa si ut mot han, og han tar henne i handa, ho går bort til han, og tar han under armen, ho stansar* (Fosse 2001: 164).

Det samme skjer helt sist i akt III, men da er det Mannen som forsøker å få med seg Kvinna tilbake til hotellet:

*Mannen reiser seg, rekker handa til kvinna, ho tar handa hans og hand i hand går dei ut til venstre. Lyset ned. Svart* (2000: 227).

I akt I og IV, hvor handlingen er satt til hotellrommet, forekommer det også en gjentakende situasjon. Det er Kvinna som gjentar en handling, men fordi Kvinnas intensjon og perspektiv er forandret forekommer den annerledes for leser/publikum:

*Ho slepper buksa på golvet, går bort til han, set seg på fanget hans, legg armen rundt skuldra hans, kysser han på kinnet, han sit der litt forfjamsa, veit liksom ikkje kvar han skal gjere av seg, av hendene sine, og så legg han ein arm rundt livet hennar, og ho lener hovudet sitt mot skuldra hans, dei blir sitjande slik ei stund, han legg seg så ned på ryggen, og ho set seg skrevs over han* (2001: 195).

Mannen er klart uforberedt på det som skjer og vet ikke hvordan han skal oppføre seg. Noe han ikke har problemer med i siste akt hvor han mer eller mindre legger opp muligheten:

*Han slepper handa hennar, går og legg seg på senga, blir liggande og sjå rett framfor seg, ho blir ståande, så ser han mot henne. **Mannen:** Kan godt gjere det / viss du vil *Ho går bort til han, set seg over han, knepper opp buksa hans* (2000: 235-236).*

Bakgrunnen til endret holdning slik jeg forsøker å framstille det med tekstutdragene ovenfor er forbundet med Kvinnas rollespill. Som allerede nevnt fremstår Kvinna som prostituert. Måten hun legger seg etter Mannen i parken på lyse dagen er det første tegnet. Men snart viser det seg at hun ikke bare er ei hore. Ikke bare blir det klart at hun sliter med det hun gjør, men også at hun har en karakter som hun spiller når hun skal agere som hore. Mannen oppdager denne dobbeltheten ved Kvinna, og i forbindelse med de overnevnte tekstutdragene reagerer Mannen annerledes på Kvinna ”som seg selv” og som hore. Dette er også bakgrunnen for hans endring i holdning. Dette vil jeg komme nærmere inn på senere.



Den sparsomme handlingen setter ikke grenser for at tiden går. Det går dager mellom akt II og III:

**Mannen:** Eg har vore der / fleire gongar / venta på deg / sett etter deg / Men du har ikkje vore der / Fleire kveldar / Har vore der (2000: 204).

Kategorisk sett er *Vinter* et tilstandsorientert drama (Pfister 1991: 200). Dette er et typisk trekk i Fosses dramatikk hvor det prinsipielt ikke fremstilles forvandling, men snarere tilstander, iblant så svevende at karakterene selv ikke kan svare på hva slags ærender de er ute i. Selv om karakterene både tier og avstår fra å handle synes de hele tiden å være på vei (Zern 2005: 62). Denne teknikken kan sees i lys av det tilstandsorienterte dramaets far – Maurice Maeterlinck. I hans stykker er den menneskelige skjebne representert av døden selv, som igjen ingen har ansvaret for. Dette førte med seg, dramatisk sett, at kategorien ”handling” ble erstattet med ”situasjon” (Szondi 1987: 32).

The genre Maeterlinck created should, in fact, bear this name, because the essential in each of these plays does not reside in the action. They are, therefore, no longer “Dramas” – as long as the Greek word is understood in that sense. It is this distinction that lies behind the rather paradoxical term *drama statique*, which Maeterlinck coined for his work. In genuine Drama, situation is only the starting point for the action. In the *drama statique*, on the other hand, the possibility of human action has been eliminated for thematic reasons. The individual waits in total passivity until death’s presence penetrates his consciousness. Only the attempt to verify the situation permits the individual to speak (Szondi 1987: 32).

Karakterene i *Vinter* befinner seg ikke i en så ekstrem situasjon som Maeterlincks’, men det å vente er ofte tematisert hos Fosse. Mannen venter på Kvinna på puben og igjen i parken.

(...) vente på deg / sett etter seg (2000: 204),

(...) sete her og venta på deg (2000: 208).

Og kanskje kan man tenke seg at de ventet på hverandre da de møttes første gang. Ventingen i dette henseende er ikke den konkrete handlingen i så måte, men det eksistensielle fenomenet, hvor det å leve i grunn ikke er noe annet enn å vente, å sveve mellom fortid og framtid, i et nå det er umulig å fiksere (Zern 2005: 34).

I *Vinter* får man definitivt en følelse av at tiden går. Dette kommer blant annet frem gjennom replikkene som stadfester tidsendringen. Samtidig ligger mye av tidens fremmarsj i at stykket har flere spillesteder som karakterene forflytter seg mellom.

## 4.2 Kvinna og Mannen

I *Vinter* blir vi presentert for to karakterer som ikke er blitt tildelt et egennavn, men kun er blitt gitt et kjønn, Kvinna og Mannen. Et av trekkene i Fosses dramatikk er nettopp at rollelistens informasjon er begrenset til kjønn og noen ganger alder, for eksempel eldre mann eller jenta. I noen av stykkene får man allikevel vite karakterens navn ved at de benyttes innad i teksten. I *Vinter* får vi aldri vite hva Kvinna og Mannen heter, derimot får vi navnet til Mannens kone, Marte (2000: 195). Bakgrunnen for å velge bort navn på de karakterer man skaper kan henge sammen med avindividualiseringen, som er en av to karakteristiske trekk i dagens teatertekster, ifølge Drude von der Fehr (Fehr 2004: 314). ”En avindividualisering av dramaet innebærer at det individuelle mennesket ikke lenger spiller hovedrollen” (Fehr 2004: 315). Jeg vil ikke si at *Vinter* passer fullstendig inn i denne definisjonen, men at man kan se grepet i forbindelse med avindividualiseringen som et generelt trekk i samtidsdramatikken og i Fosses dramatikk.

I *Vinter* kan man lett antyde en klasseforskjell mellom Mannen og Kvinna. Hun fremstår som en prostituert, som sammen med narkomane, er noe av det nedrigste du kan være i dagens samfunn. Mannen på sin side fremstår som ”normalen” med en klassisk kontorjobb og med kone, to barn og et hus utenfor bykjernen. Kontrasten mellom deres sosiale vilkår viser seg også geografisk, i forskjellen mellom bygd og by. Det er et poeng at hun tilhører byen og at han kun er på besøk fra bygda. Kanskje kan det tenkes at hennes yrke også tilhører byen, mens den naive forretningsmannen er en landsens mann. Fosse benytter seg ofte av å sette bygd og by opp mot hverandre for å vise sosiale forskjeller. Bygd og by kontrasten kan sees som et typisk norsk fenomen hvor det fremgangsrike er knyttet til det urbane mens bygda sees som treg og baktung. Men i *Vinter* er det byen som får lavstatus og ikke bygda. Samtidig er det mulig at stedet i seg selv faktisk ikke spiller så stor rolle fordi karakterene til Fosse, enten de tilhørere den gruppen som aldri klarte å bryte ut av bygdesamfunnet eller om bare de tilhører feil klasse, er en beskrivelse av dem som ikke bærer frukter fra informasjonssamfunnet om personlig utvikling og identitetsstyrkende tiltak (Zern 2005: 105).

Status i forhold til de sosiale forskjellene mellom Mannen og Kvinna forblir mer en ramme i stykket. Den virkelige spenningen kommer fram i møte menneskene imellom. Det skjer en endring utover i teaterstykket hvor Kvinna og Mannen bytter status. I den første akten hvor karakterene presenteres kommer den sosiale forskjeller klart fram. De ytre kjennetegnene er med på å definere og vise forskjellene. Den første indikasjonen er at Mannen er kledd i frakk, mens Kvinna er tynnkledd og uten yttertøy (2000: 145). *Vinter* starter med en lang monolog fra Kvinna. Det blir en monolog siden Mannen ikke svarer på hennes ytringer. I denne monologen eller replikken går hun igjennom flere følelsesregister, men gjentar i hovedsak det hun er ute etter: kontakt.

Eg snakkar til deg (2000: 147).

Da Mannen endelig svarer sier han bare ja, noe hun ikke er fornøyd med.

Eg snakkar til deg / og kva seier du / du seier berre ja / ja / ja / ja  
/ ja for helvete (2000: 148).

Bannskap er også noe Kvinna benytter seg av i stor grad, og som også er med på å skape et skille mellom dem. Jeg har tidligere poengtert at akt I og III repeterer hverandre strukturelt, at man kan lese inn en sirkelbevegelse. Jeg vil fordype den påstanden ved å vise til at aktene nesten er identiske, men med ett unntak, endring av status. I akt I er det Kvinna som søker å få kontakt med Mannen. Kvinna er den som snakker mest og forsøker å kontrollere situasjonen. I akt III er det Mannen som søker Kvinna, Da er det han som vil ha henne med tilbake på hotellet og det er han som står for det meste av praten. Mannen gjentar også noen av Kvinnas argumenter fra akt I slik at hun ikke skal gå.

**Akt III. Mannen:** Kan vi ikkje setje oss ned / prate litt / kan vi  
ikkje (2000: 223).

**Akt I. Kvinna:** Du skal snakke litt med meg / *Ho peiker mot  
benken, går så nærmare han* / Vil du ikkje snakke med meg / Eg  
er her / Eg kan snakke med deg / Du vil vel snakke litt med meg  
/ vil du ikkje (2000: 151).

De gjentar også en replikk, som i følge Zern, viser til døden som eksistensiell, som et grunnleggende vilkår for livet, det tapet som hvert sekund bærer på, og som fjerner seg fra oss selv og andre (Zern 2005: 94):

**Akt I. Kvinna:** Nei ikkje gå / Snakk litt med meg / **ikkje berre  
gå / Du må ikkje berre gå** (2000: 148).

Akt III. Mannen: *etter henne / Men du må ikkje berre gå (...)*  
(2000: 203). Mannen: **Nei du må ikkje gå /** ikkje no igjen / vel  
(2000: 221). (min utheving)

Om Zerns tolkningen av utsagnet passer til *Vinter* kan diskuteres, men når karakterene ytrer seg på denne måten er det noe sårt over det hele. De blottlegger seg selv og viser mer enn de hadde tenkt.

Ett annet fremtredende og fysisk trekk som viser endringen av status mellom Mannen og Kvinna er at Kvinna i akt I (og akt II) har problemer med balansen:

*Ho slår ut med armane og ho held på å ramle* (2000: 150).

**Mannen:** Ja eg skal jo gå / Eg seier jo det / *Ho går litt nærmare han, ser mot han, og han snur seg og går, ho står og ser etter han, så snur ho seg, snublar, ramlar over ende, blir ståande på knea og støtte seg på begge hendene, han stansar snur seg, står og ser at ho prøver å komme seg på beina* (2000: 158).

Det er klart at noe av grunnen til at Mannen blir igjen i parken og til slutt tar henne med seg tilbake til hotellrommet er basert på at Kvinna ikke ser ut til å klare seg selv. Mannen må hjelpe henne opp, og selv om hun først forbanner han og sier at hun klarer seg selv:

*Dra til helvete / din jævla kuk / Kan eg ikkje frå ramla i fred /*  
*Eg klarer meg* (2000: 159),

er tonen er en annen når hun kommer seg på beina igjen:

*Han løftar henne opp, og ho står det litt ustøtt, så ser ho mot han* ”Men er det deg / det er jo deg / vennen min / du gjekk jo / gjorde du ikkje” (2000: 159).

Overraskelsen er dermed stor når man leser i innledningen til akt III, hvor vi igjen er tilbake i parken og

*Kvinna kjem inn frå høgre, kledd i den svarte kåpa, skor med høge stiletthæler. Ho stiller seg opp, kviler tyngda på den eine foten (...)* (2000: 203).

Fra å ha problemer med å stå rett opp og ned balanserer nå Kvinna på stiletthæler.

Klesdrakten, som delvis er en gave fra Mannen, er med på bygge opp hennes status i forhold til han. Hun later til og med som om hun ikke ser ham:

*(...) dei ser mot kvarandre, men ho vil likevel berre gå forbi han som om ho ikkje kjende han* (2000: 203).

På bakgrunn av dette mener jeg at det forgår et vekselspill mellom hvem som har høy eller lavstatus, spesielt i akt I og III som ligner hverandre på flere måter.

### 4.3 Kvinna og hora

I det første møtet mellom Mannen og Kvinna får man flere hint til at Kvinna er prostituert. Den sterkeste antydningen kommer da hun forsøker å overbevise Mannen om at hun er dama hans og etter hvert spør om de skal gå en plass (2000: 150-152). Litt om litt blir hun mer pågående:

*Ho går bort til han, lener seg inntil han, og står der rett opp og ned, gjer ikkje noko, ho presser seg inntil han, så trekker ho seg frå han, ser mot han. Dama di / eg / veit du / sant (2000: 152).*

Mannen reagerer ikke på hennes tilnærmelser, men avviser de heller ikke. Man kan godt se for seg at han er ukomfortabel i situasjonen og fremstår av den grunn som komisk apatisk. Han ender med å anerkjenne hennes uttalelser:

**Mannen** *liksom uforståande* / Du er dama mi (2000: 153).

Endelig kommer reaksjonen hvor han sier han må gå og vi får vite at han er på vei til et jobbmøte (2000: 154). Allikevel kommer han seg ikke videre selv om Kvinna forbanner han og ber han komme seg vekk:

**Kvinna** (...) Men gå / gå / gå då for faen / Gå din jævel.  
**Mannen.** Ja er skal jo gå / Eg seier jo det (2000: 158).

Kvinna som allerede har snublet rundt faller til slutt og klarer ikke å komme seg opp igjen. Mannen hjelper henne opp og er på vei til å dra videre, men Kvinna forsøker å overbevise ham om at hun kan vente på hotellrommet hans til han kommer tilbake.

(...) vente på deg / vere dama di / eg er jo dama di (...).  
**Mannen:** Du er ikkje dama mi / vel / *Han held fram handa si, viser fram giftingen* / Ser du ikkje. **Kvinna:** Men det er jo meg du høyrer til hos / du veit jo det. **Mannen:** Ja ja (2000: 163).

Det ender med at de forlater parken sammen hand i hand (2000: 164). Utfallet av situasjonen er at den gifte mannen tar med seg den ukjente dama tilbake på hotellet sitt. Og denne slutningen demonstreres når andre akt begynner på Mannens hotellrom. Kvinna setter seg opp i senga og går ustøtt rundt i rommet (2000: 166). Monologen som følger antyder at hun ikke

har det bra. Hun kaller opp seg selv ”jævla horefitte” (2000: 166). Hun ønsker å bli ren og sove. Når Mannen kommer inn i rommet spør han om hun kjenner han igjen, noe Kvinna bekrefter, men virker allikevel usikker (2000: 168). Selv om samtalen imellom dem ikke bekrefter alle mistanker kan man forstå at det har skjedd noe mellom dem på hotellrommet:

**Mannen:** Ja at vi treftes /og så /ja. **Kvinna:** Ja vi / *bryt av seg/*  
*Pause /Du og eg /Bryt av seg /Pause* (2000: 170).

Det har skjedd noe med Kvinna siden Mannen er usikker på om hun gjenkjenner ham. I tillegg vil han forsikre seg om at hun har sovet og føler seg bedre (2000: 174). Hun bekrefter at hun føler seg bedre, men gir ingen svar på hva det kan være. Hun starter heller en ny samtale, noe Mannen også virker fornøyd med. Men en tredje gang ytrer han sin bekymring ovenfor Kvinna:

**Mannen.** Du er bedre no. **Kvinna.** *Smiler /* Ja. **Mannen.** Godt det / *Pause* (2000: 177).

Kvinna viser seg nå fra en annen side. Hun beklager at hun klenget på Mannen i parken og hun viser stor takknemlighet for klærne Mannen har vært ute og kjøpt til henne mens hun sov (2000: 173-174). I tillegg tar hun på seg skylda for at Mannen ikke rakk møtet han skulle i (2000: 178). Tonen mellom dem er helt annerledes enn den var i akt I helt til de begynner å diskutere problemene med resepsjonsdama fra kvelden i forveien. Kvinna kaller henne for

ei slik hore / skal liksom vere / skikkeleg (2000: 186).

Mannen prøver å roe gemyttene ved å gjenta at han hadde jo kun bestilt et enkeltrom (2000: 187). Kvinna sier seg til slutt enig og endrer fokus ved å forsøke å forføre Mannen. Det som blir pinlig klart i fortsettelsen er Mannens uinteresserte holdning til det seksuelle ved Kvinna.

**Kvinna:** Dama di / eg / *Ho tar av seg buksa, slepper den på golvet /* Og sant eg er deilig / deiligare enn / ho der / *Ho poserer litt /* Ja / Jo visst faen har du / Eg ser det jo på deg / vel /at du synest eg er deilig / eg er jo dama di / eg / veit du / sant  
**Mannen:** Ja / *Han tar buksa frå seng, rekker den mot henne /* Her (2000: 189).

Jeg mener at det seksuelle kun kommer fram når Kvinna spiller rollen som hore og at Mannen er fullstendig klar over situasjonen. I alle fall reagerer han forskjellig på Kvinna når hun byr seg fram og er vulgær i språket i motsetning til når de snakker om andre ting. Kvinna merker også at hun ikke kommer noen vei med spillet sitt og forsøker å utfordre ham. Hun er på vei til å ta av seg trusa, men ombestemmer seg:

Eller kanskje / *ho ser mot han* / synest du kanskje / at eg er stygg  
/ ikkje deilig / berre stygg / synest du / at dama di er stygg”.

**Mannen:** ”Men du / ja kanskje (2000: 190).

Dette sier også noe om karakterene. Hva er det Mannen er ute etter? Han tar med seg ei hore tilbake på hotellet, men er ikke interessert i å ha sex med henne?! Med dette Og i tilbakeviser han også en av de største grunnene til å ”falle for noen”, nemlig utseende. Kvinna på sin side, forkaster horerollen, og de fortsetter å snakke sammen slik de gjorde forut. Blant annet kommer det opp at kona til Mannen har ringt mens han var ute. Dette er andre gangen det tas opp, og han gjentar seg selv ved å være overrasket over at hun ringte:

Så ho ringde (2000: 191).

Samtalen fortsetter om Marte, kona. Mannen vil vite hvordan hun hørtes ut, hennes sinnsstemning. Kvinna svare på hans spørsmål, men reagerer også med å ”bli” hora igjen, som om kona blir en usynlig konkurrent.

Deilig deilig / Dama di er deilig / sant (2000: 193).

Hun gjentar og gjentar seg selv om hvor deilig hun er og forsøker å fange Mannens oppmerksomhet, men han svarer uengasjert: Ja, jo, fin du, og lignende. Kvinna finner til slutt ut at hun er nødt til å gå og de avtaler å møtes senere på kvelden på puben utenfor hotellet (2000: 201).

I akt III er Mannen tilbake i parken. Han håper på å treffe Kvinna igjen siden hun ikke møtte på puben som avtalt. Som allerede nevnt er Kvinnas fremtoning annerledes enn før, noe som er med på å endre balansen i status mellom Mannen og Kvinna. De høye hælene viser ikke bare til Kvinnas tidligere problemer med balansen, men er også med på å etablere henne som en seksuell kvinne. Samtidig gir det henne en fordel i høyden, hun inntar en høystatus. Denne gangen er det Mannen som søker Kvinna. Hun på sin side er ubehagelig overrasket over at Mannen fortsatt er i byen (2000: 205). Mannen er glad for å se henne og for å endelig finne henne

(...) du forsvann jo berre / liksom (2000: 206).

Kvinna takker han for den andre dagen og forsøker å forsvare eller unnskyldte seg:

(...) Du skjønar / *ler litt* / eg / ja det er ikkje / så ofte / heldigvis /  
for då / Men / Ja du skjønar. Mannen. Ingenting å takke for / vel.  
Kvinna. Jo for at du / *ler litt flaut* / ja det går jo av og til / ja du

skjønner / Og du ser / *ho held fram armen på kåpa, for å vise at  
ho bruker den / men det er sjelden / heldigvis* (2000: 206-207).

Replikkene fullføres ikke og meningen kommer ikke fullstendig fram, men med den bakgrunnsinformasjonen man har kan man jo forstå hva hun sikter til. Det kan både være selve episoden som skjedde på hotellrommet, men også hele situasjonen de befinner seg i. Hun prøver å forklare at hun *egentlig* ikke oppfører seg slik mot fremmede menn i parker. Det gjør hun også når Mannen senere spør om Kvinna bruker å være i parken ofte, og hun svarer:

Her / i dette området / ja / Av og til / så / ja / *kort pause* / men  
ikkje så ofte / *Pause* (2000: 226-227).

Mannen forteller at han både har sagt opp jobben og at kona har gått fra ham, men ingen av disse tingene ser ut til å opprøre ham. Kvinna prøver å forsikre ham om at konas uttalelse om at han ikke var velkommen hjem, sikkert bare var snakk. Mannen sier seg enig, men viser samtidig fram fingeren sin som nå bare har merket etter giftingen (2000: 215). Mannen forsøker å spore samtalen den andre veien og spør:

Er ikkje du. **Kvinna.** Dama di. **Mannen:** Ja. **Kvinna:** Nei  
(2000: 216).

Mannen påpeker at det var jo hun som kalte seg det. Hun ler, bekrefter påstanden hans og sier

Og litt ev ei dame du har fått deg (2000: 217).

Den siste gangen man støter på dobbeltrollen til Kvinna er i siste akt. Mannen og Kvinna er tilbake på hotellet og Mannen forsøker å overbevise Kvinna om at de bør reise bort sammen. Begynne på nytt, et sted hvor bare de to skal være og ingen kjenner dem. Hun lar seg smigre, men lar seg ikke helt overbevise. Han sier

Vi kan reise vekk / til ein annan plass (2000: 233).

Det som da skjer er at Kvinna lar rollen hun har spilt stilles til skue for Mannen for å virkelig demonstrere dualiteten hun besitter:

**Kvinna.** Nei / Men du er no / ja / *Pause* / Dei står og ser på  
kvarandre, så tar ho av seg kåpa, legg den på golvet og ho står  
der i svært kort raudt lakkskjørt og nettingstrømper. Ser du / sant  
/ Mannen nikkar / Deilig / sant / (...) (2000: 233-234).

Replikken om at hun er deilig leser jeg som ironisk. Det blir en avstand mellom henne og rollen hun spiller. Hun vil vise at dette mennesket i rødt lakkskjørt er en del av henne til tross



for at hun har sådd tvil om det før. Det som skjer er at ved å la rollen som hore bli fremstilt ”alene”, det vil si at hun ikke spiller rollen, rettferdiggjør dens eksistens ovenfor Mannen. Det er som hun vil si ”dette er også meg”. Dermed blir rollen presentert på et annet nivå enn tidligere ved at den ikke lenger spilles, men må vises fram som et fysisk objekt, som om det var en ny jakke.

Som nevnt tidligere i oppgaven er bruken av rollespill innad i rollen en utmerket måte å skildre karakterer, ved å vise, ikke bare hvem karakterene er, men også hvem han eller hun vil være. Når en dramatiker avbilder en karakter som igjen spiller en rolle, er det ofte forstått som, ironisk nok, at rollen karakteren spiller er mer sann enn den personligheten som spilles (Hornby 1986: 67). Videre vil det å benytte seg av rollespill innad i rollen være med på å stille spørsmål rundt menneskelig identitet, skriver Hornby (Hornby 1986: 68). I forhold til Kvinna vil det være interessant å diskutere hvilke av rollene som faktisk er ”rollen”. Hvilken er den ”virkelige” Kvinna? I motsetning til rollespillet innad i rollen i de to foregående teaterstykkene jeg har undersøkt, *The Lover* og *Ashes to Ashes*, er det i *Vinter* vanskeligere å skille mellom hvem som er hvem. Kvinnas demonstrasjon av hora mot slutten av teaterstykket skaper en absolutt ambivalens til hva denne rollen faktisk er. Og siden hun tydelig har vist at horerollen ikke er noe hun har forsont seg med, men fortsatt kjemper med, blir det vanskelig å sette den ene rollen framfor den andre. Hvis vi anser hennes rolle som hore som den sanne Kvinna mister vi noe, det samme skjer om vi anser Kvinna som ”hovedrollen”. Tvetydigheten i Kvinnas karakter kan ikke splittes opp slik som Hornby viser til i sin definisjon, men er definitivt med på å skape tanker rundt menneskets identitet.

Role playing within the role sets up a special acting situation that goes beyond the usual exploration of specific roles; it exposes the very nature of role itself. The theatrical efficacy of role playing within the role is the result of its reminding us that all human roles are relative, that identities are learned rather than innate (Hornby 1986: 72).

Altså minner rollespillet innad i rollen oss om at alle mennesker spiller ulike roller til ulike tider. Vår identitet er kompleks og Kvinna er dermed ikke enten eller, hun er begge. Mannen som er blitt presentert for begge disse sidene av hennes skal dermed vite at ingen av dem har en forrang fremfor den andre. Kanskje det er derfor hun bekymrer seg for Mannens lykke (2000: 230-231) hvis han velger henne, siden han allerede har vist seg mer komfortabel med den ikke-seksuelle siden av henne.

Fosse er opptatt av emnet seksualitet, men har et prinsipp om å snakke lavt om det (Zern 2005: 120). For som Mannen i *Draum om hausten* (1999) påpeker er det forferdelig usexy å snakke om sex (2001: 139).

**Mannen:** Eg meiner det / eller meiner og meiner / men dess  
meir ein snakkar om det / om sex / ja / og dess meir ein snakkar  
om det / ja om Gud / dess meir forsvinn det ein snakkar om / og  
til slutt er det / berre snakket att (2001: 140).

Og det er kanskje slik Mannen i *Vinter* også føler det. Det seksuelle er ikke uinteressant, men ved å snakke om det forsvinner selve meningen med det seksuelle og vi står igjen med kun praten. Dette kan også leses som en samfunnskritikk siden vi i dagens samfunn snakker om seksualitet mer åpnet enn noen gang, og kanskje til tross for de gode intensjoner som ligger til grunn, så mister man noe ved det fysiske samvær ved å "intellektualisere" emnet.

#### 4.4 Språket og stillheten

Replikkene i *Vinter* blir ofte avbrutt og man må inn og gjøre noen valg for hva man mener at karakterene sier. Men selv om både Mannen og Kvinna unngår å sette ord på alt, synes jeg at betydningen i mange henseende kommer tydeligere frem nettopp av den grunn. Med det mener jeg ikke den bokstavelige betydningen, for man får ikke utdelt alle bitene til puslespillet, men karakterens emosjonelle farge. For eksempel i akt II når Mannen spør om Kvinna føler seg bedre, svarer hun:

Ja / det / bryt seg av / Ja det / Kort pause / Men du (2000: 175).

Leser/publikum får aldri vite hvorfor Mannen lurte på om Kvinna føler seg bedre. Vi får ikke vite hva som har skjedd på hotellrommet. Derimot blir det klart at Kvinna helst vil unngå emnet selv om Mannen ikke klarer å la det ligge. Det er som om han ikke oppfatter, det vi oppfatter, hun vil ikke gå inn på "det" igjen.

De uavbrutte setningene og stadige pausene er et varemerke i Fosses dramatikk. Zern skriver at den generelle forståelsen er at det avgjørende utspiller seg i pausene mellom ordene. I det som ikke blir sagt, og at i de stumme bevegelsene dannes et eget språk ved siden av eller like under det de sparsomme, ofte gjentakende ordene. Han selv derimot anser at fikseringen rundt pausene til Fosse kan forklares med at skuespillerkunsten i alt vesentlighet fremdeles er knyttet til psykologien. Når noen på scenen tier er vi som publikum kanskje tilbøyelige til å tolke det dit hen at karakteren er sjenert eller at han har noe å skjule. Zern mener at vi ikke

bygger denne fortolkningen på teksten, men forståelsen eller før-forståelsen vi tar med oss i møtet med teateret. Vi regner med at både den som taler, og den som tier på scenen, har noe å skjule, at hver replikk og hver pause er et symptom på noe annet, et slør som slutter seg om rollen, med en hemmelighet som skuespilleren, og til slutt tilskueren har som oppgave å trenge innover i og løse. Den som snakker er villig til å kommunisere, mens den som tier har noe å skjule, som om en pause er ei luke i språket. Hvor fristende er det ikke da å søke etter svaret til gåten i noe de skjuler, spør Zern, samtidig som han slår fast at det gåtefulle ligger nettopp i det at de *ikke* har noe å skjule (Zern 2005: 45-46). Forståelsen av at pausen fremstår som et brudd på kommunikasjon er ikke nytt, men heller en stadfestet ”sannhet”

Whether the pauses are situated within a speech or between speeches, or whether they are filled with mime or gesture or are left devoid of non-verbal communication – they always reflect some degree of disruptive communication (...) Although classic dramas also contain periods of silence, they do so with a rhetorical function of creating a “pregnant pause” used in order either to create suspense, to emphasise certain aspect or to allow time for the audience to react (Pfister 1991: 145).

Man kan enten tolke stillheten og pausene mot det klassiske drama hvor karakteren har noe å skjule eller hvor pausen er et grep for å øke spenningen. Eller man kan lese det opp mot det moderne drama, spesielt den absurde tradisjonen, hvor stillheten som oppstår skal sette fokus på umuligheten ved talen, språket og kommunikasjon. Mads Thygesen skriver i artikkelen ”Det stillfærdige patos – aspekter af Jon Fosses dramatik” at det utsies ikke mye hos Fosse, hvis dramatiske verker kjennetegnes ved en språklig minimalisme, som bringer tankene hen på Samuel Beckett og Harold Pinter. Tausheten, mener Thygesen, er dessuten det helt sentrale fortellermessige grep, i det dialogens pauser og avbrytelser fremhever karakterenes manglende evne til å artikulere lidelse (Thygesen 2004: 18). Selv om jeg er enig i at språkets minimalisme slik det blir brukt i den absurde tradisjonen videreutvikles hos Fosse, er jeg mer skeptisk til hva den skal ”fortelle” oss. Det er en diskusjon om språkets repetitive funksjon på samme måte som bruken av pauser og stillhet kun kan ansees som en skepsis mot språkets muligheter innenfor den absurde tradisjonen. Pinter var blant annet veldig bestemt i det at hans figurer ikke var representanter for manglende kommunikasjon, og mente at vi kommuniserer altfor godt, også ved vår taushet (Pinter 1977: 13). I *Vinter* fremstår ikke Kvinna og Mannens manglende evne til å avslutte sine replikker på grunn av fraværet av de rette ordene, men heller på grunn av en tvil om at det de er på vei til å uttale er noe de faktisk

mener. Usikkerheten er det som kommer til syne i det de avbryter seg selv, og fortsetter på en ny setning. Eller tar en pause og ombestemmer seg:

**Kvinna:** Ja / *Pause* / Kan du ikkje seie noko / *kort pause* / eller kanskje / kanskje / *Brått* / Skal vi gå ein plass (2000: 151-152).

**Kvinna** (...) Du og eg / der nede / der ved / ja på gata / du / *Kort pause* / Ja eg beklager / ja at eg klengde meg på deg / sånn / og at eg / *bryt av seg*. **Mannen:** Gjer ikkje noko / *Pause* / Var greitt det / *Ler kort*. **Kvinna:** Godt det / ja at det ikkje / *bryt av seg* / *Pause* (2000: 171).

Språket slik det fremkommer hos Fosse kan sees i forhold til arven fra den absurde sjangeren. Et poeng er da også å ta i betraktning at språket har fått en endret anseelse etter hvert innad i sjangeren. I begynnelsen ble det forstått som ”giberish”, et ikke-kommuniserende språk som lignet Ionescos kjente kakofoni, men når publikum ble mer vant til den nye måten karakterene snakket på, gjenkjente man dagligtalens estetikk i scenespråket som et ultrarealistisk språk som gjengir samtalene slik de forløper i virkeligheten. Og det er her Fosse har tatt opp tråden med en kvernende gjentakelsesstruktur, avbrutte setninger og stadige pauser. Samtidig er språket i Fosses dramatikk mer poetisk, ikke minst på grunn av hvordan han velger å sette opp replikkene.

Ja det

Ja sjølvsagt

Du har nok ein grunn

Eg forstår jo det

Ja

ja sjølvsagt

Eg forstår jo det

Eg forstår jo at du har ein grunn

Eg forstår jo alt

Eg forstår

Eg forstår jo alt

alt forstår eg

eg forstår

eg forstår

alt forstår eg (2000: 147).

Dette utdraget er kun et av mange eksempel som kunne ha stått alene. Og den har også lyrikkens kjennetegn med de korte linjene, linjeinndeling og repetisjoner (Andersen 2004: 19)

Szondis forståelse av Tsjekhovs monologer vil være interessant å se på i denne sammenhengen. Han mente at de tomme dialogene hos Tsjekhov utviklet seg til meningsfulle monologer ved å ikke bli presentert isolert, men strukturert rundt dialogen. Det absolutte drama i følge Szondi er kun mulig gjennom dialogen og ved at monologen får forrang på denne måten mister teaterstykket det dramatiske og blir lyrisk (Szondi 1987: 20).

In lyrical poetry, language is less in need of justification than in Drama. It is, as it were, more formal. In the Drama, speech, in addition to conveying the concrete meaning of the words, also announces the fact that something is being spoken. Where there is nothing more to say or when something cannot be expressed, the Drama is reduced to silence. In the lyric, on the other hand silence speaks too (Szondi 1987: 20).

Her er man igjen tilbake til hva stillheten eller pausene i et drama skal formidle. I motsetning til lyrikken hvor stillheten også er hørbar blir det i dramaet kun et opphør mot strømmen av ord og mening. Det er ikke noe nytt at ulike sjangere krysser hverandres leie og blir til noe nytt. I så måte vil jeg påstå at Fosses dramatikkk tar opp i seg utviklingen og blander det lyriske med det dramatiske, men på sin egen måte. Et annet trekk som kan forbindes med lyrikken er valget av å kutte ut tegnsetting. I lyrikken kan det kanskje virke naturlig siden man sjelden har med en avsender og mottaker å gjøre i så måte, men det har man i et drama. I *Vinter* reagerer mottaker på det avsender sier i spørsmålsform, men spørsmålsteget er tatt bort:

**Kvinna:** Så du har ein avtale / eller noko. **Mannen:** Ja. **Kvinna:** Du skal treffe nokon. **Mannen:** Ja (2000: 155).

Andre ganger er det som om spørsmålene forblir retoriske spørsmål og som om svaret allerede er gitt til tross for at det ikke er mulig for den som uttrykker det å vite:

**Kvinna** (...) ”Du gadd berre ikkje” (2000: 179).

De karakteristiske avbrutte dialogene hos Fosse viser også til de avskårne referansene til fortiden. Et kjennetegn i karaktertegningene til Fosse er at man sjelden får vite om deres bakgrunnshistorie. Dermed problematiseres våre forsøk på å sammenfatte en koherent fabula. Thygesen skriver at variasjoner over dette fortellergrep er forholdsvis iøynefallende, idet de mange avbrytelser og pauser konfigureres som en illustrasjon av den manglende kontinuitet mellom fortid, nåtid og framtid. Dette grep tematiserer den eksistensielle angst, som oppstår

på bakgrunn av en stigende fornemmelse av diskontinuitet, blant annet fordi hovedpersonen avbyter enhver referanse til felles fortid. Fornemmelsen av noe ekte, fortrolighet og tillit reduseres derved betydelig. Dette urovekkende fortellergrepet forsterkes i sideteksten, som ofte angir følelser som *redd*, *fortvilet*, *skjelvende* eller *nervøs*. Karakterens motivering blir sjelden uttalt, hvilket skaper en trykkende fornemmelse av fortielse, aposiopese<sup>10</sup>, hvor det overlates til leser/publikum å fullføre tanken. Dermed blir begreper som undertekst og plot gjenstand for Fosses ironiske undergraving fordi fortielsen henstiller oss i fullstendig villrede når vi forsøker å (re)konstruere et samstemt hendelsesforløp eller avdekke motivene bak karakterenes handlinger. Den komposisjonelle teknikken motiveres verken av en avdekking av fortidens hendelser eller av en moraliserende avsløring av karakterenes skjulte handlingsmønster, hvordan de lyver ovenfor seg selv og hverandre. Teksten motarbeider nemlig ethvert forsøk på å avkode karakterenes motiver. Adgangen til dette tekstens ”bakved” blokkeres, og dermed knytter verkets estetiske konstruksjon an til den ironiske undergravingen av den retrospektive teknikk vi finner hos den sene Ibsen, idet Fosse nettopp tematiserer moderniteten som en erfaringshorisont hvor det ikke lenger er mulig å nære forhåpninger til en nærværende sannhet, som sikrer en absolutt sammenheng mellom liv og skjebne. Fraværet av retrospeksjonen antyder videre at vi hos Fosse finner en forskyvning i dramatikerens erkjennelsesinteresse, som beveger seg bort fra psykologien og over mot et ontologisk nivå (Thygesen 2004: 30-31).

I *Vinter* problematiseres ikke tiden på samme måte som i hans senere stykker hvor tiden flyter sammen og det hoppes fram og tilbake i tid. Samtidig tolker jeg poenget til Thygesen om at de stadig avbrutte setningene er en teknikk for å motsette seg at karakterenes motivasjon til slutt skal komme til syne. Ønsket om å søke bort fra det psykologiske er enda et trekk Fosse har til felles med den absurde tradisjonen, og Pinter spesielt. Stillheten er ikke et tegn på motvilje til eller manglende evne til å kommunisere. Kanskje er det heller en indikasjon på at man må tie for å fortelle sannheten. Stillheten hos Fosse er ikke en psykologisk kategori, og har dermed lite å si om årsaken til at karakterene tier eller svarer unnvikende. Det betyr dog ikke at teksten mangler et psykologisk landskap i

---

<sup>10</sup> Aposiopese (av gr. aposiopeisis, 'det å forstumme, fortie), en retorisk figur som betegner at et utsagn blir avbrutt slik at tilhøreren selv må tenke seg fortsettelsen (...) Avbrytelsen kan skyldes at fortsettelsen synes opplagt, at taleren er for oppspilt til å fullføre setningen, at han reservere seg mot det han hadde tenkt å si eller at ordenen ikke strekker til. Talen kan også tilstrebe en forsterket effekt på tilhørerne ved å antyde et poeng, framfor å si det rett ut. Aposiopesen er en paradoksal figur, i den forstand at den innskriver betydningen nettopp ved å underslå denne betydningen. Derfor kan et ofte være umulig å avgjøre hva en aposiopese betyr i en gitt kontekst (Lothe 1999: 19)

gjengivelsen av de hverdagslige situasjonene med hemninger, uvisse, følelse av uvirkelighet, fremmehet mellom barn og foreldre – *men at alt det der ikke er så interessant* (Zern 2005: 83-84). Hva er det da som er interessant?

#### 4.5 ”Alt er sånn”

Jeg har allerede antydnet at *Vinter* har en tilsynelatende konfliktløsning. Problemet med å kalle det en konfliktløsning er at dramaet i det store og det hele ikke har en konflikt slik vi kjenner den. Kanskje er det mer fruktbart å kalle det en mulig løsning på karakterenes tilstand eller deres mulige fortsettelse. Det som faktisk skjer i *Vinter* er at Mannen ofrer alt for å kunne være sammen med Kvinna. Han forskyver alt i livet sitt, sin kone og deres barn samt jobben, for denne ene usikre kontakten som Kvinna faktisk er. Og han sier også at hun er viktigere:

**Mannen** Det møtet / Nei / *Pause* / Var liksom ikkje vits i  
**Kvinna** Nei. **Mannen** Berre tull alt saman. **Kvinna** Ja / *Pause*.  
**Mannen** Var viktigare / *bryt av seg* / Ja / *Pause* (2000: 179-180)

Samtidig fremheves ikke dette som en jakt på lykke. Kvinna bekymringer at Mannen vil bli ulykkelig hvis han gir opp alt for henne besvares med at

Det er ikkje så viktig (2000: 232).

Det er en gjennomgående tematikk i Fosses dramatikk at karakterene bryter opp, bytter hus, flytter eller søker til et nytt sted som kan gi dem det den gamle ikke gjorde (Zern 2005: 27).

Men hva er det Mannen søker siden det ikke er lykke? Dette peker tilbake på selve kategorien som teaterstykket forholder seg til, nemlig det tilstandsorienterte drama. Vi følger ikke en karakters omslag fra lykke til ulykke slik vi kjenner det fra tragedien, eller fra ulykke til lykke slik det er i komedien. Vi blir heller presentert for en beskrivelse av livet. Mannen bryter med det livet han hadde for noe annet, men hva han søker vet vi ikke. Kanskje vet han det ikke selv en gang.

Hvor tilfeldig er møtet mellom Mannen og Kvinna? Jeg mener at de ikke har avtalt dette på forhånd, men at det var meningen at de skulle møtes, som om de har ant at de skulle møtes. Kvinna forteller at det er som om hun har kjent Mannen lenge:

**Kvinna:** Ja du / det er / ja som om eg har kjent deg / så lenge /  
eg meiner det / er ikkje tull / det er sånn / alltid / liksom / har eg  
kjent deg / merkeleg / sant / *Kort pause* / Er det sånn med deg òg

/ *Han nikkar* / Har kjent med alltid / liksom / *Ho smiler til han*  
(2000: 196).

Om Fosses *Draum om hausten* skriver Zern:

Ein mann og ei kvinne møtest på ein kyrkjegard, det verkar som om dei kjenner kvarandre frå før, dei har kanskje hatt eit forhold og snakkar snart om å gå til eit hotell. Eigentlich, seier dei, hadde dei "ant" at dei skulle møtast denne dagen, som om det hadde vore bestemt på førehand (Zern 2005: 94).

*Vinter* ligner på *Draum om hausten* som Zern beskriver her foruten at Kvinna og Mannen ikke kjenner hverandre fra før, det bare føles som om de gjør det. I beskrivelsen ligger også en antydning at karakterene ikke bestemmer over sin egen skjebne, det er allerede en plan for dem som de ikke har kontroll over.

Ved å ta et steg tilbake og se på analysen som er gjort i forhold til *Vinter*, og ved å sette det i sammenheng med tekstens avslutning vil jeg utdype påstanden ovenfor. Den dramatiske konflikten fortøner seg annerledes i *Vinter*, hvor Kvinna og Mannen står side om side istedenfor mot hverandre. Allerede nå vet man at det ikke er snakk om et konvensjonelt drama. På grunn av den manglende klassiske konflikten får man heller ikke de vanlige omslag, klimaks eller peripetier. Konflikten i *Vinter* skaper ikke dramatiske topper og bunner, men fremviser en situasjon, en livssituasjon. Til tross for at tematikken i teaterstykket er basert på kjønn og makt fremvises denne problematikken helt annerledes enn i de foregående dramaene jeg har analysert. Bruken av rollespill innad i rollen i *Vinter* gir oss aldri noen fullstendige svar, men problematiserer identitet på et annet vis. Til tross for at man kan lese inn en sosial forskjell mellom Mannen og Kvinna får ikke den forskjellen høyranng i teaterstykket som sådan. Det er ikke et sosialt drama, for status og maktskiftet mellom Mannen og Kvinna er basert seg på usikkerheten de føler i situasjonene. De befinner seg i en sosial kontekst, men den får ingen påvirkning på det som skjer mellom dem eller for hvordan statusen forskyves mellom dem. I tillegg får vi aldri et navn som vi kan knytte til karakterene. Som allerede nevnt anser jeg dette som forbundet med avindividualiseringen, hvor det ikke er karakterene som spiller hovedrollen lenger. I *Vinter* spiller mennesket fortsatt hovedrollen og er ikke blitt erstattet med tiden noe som blant annet skjer i *Dødsvariasjonar* (2002)<sup>11</sup>. Allikevel er det ikke det enkelte menneskets oppgang og undergang som fremstilles i møtet

---

<sup>11</sup> *Dødsvariasjonar* (premiere Nationaltheatret 17.nov 2001) handler om tid snarere enn individer. Her finnes en fordobling av flere personer: moren, faren, datteren og datterens ektemann er ikke bare seg selv her og nå, men også seg selv tidligere og seg selv i en mulig fremtid. Dermed representerer den middelaldrene moren et fremtidsperspektiv for den unge datteren, og datteren er morens fortid. Samtidig er de samme person på ulike tidspunkt (Fehr 2004: 315-316).



mellom Mannen og Kvinna. De er bare tilfeldige karakterer, akkurat som du og jeg er tilfeldige karakterer i livet, i den store eksistens. Mannens omveltende valg, slik vi normalt ville se det, fremstilles lavmælt og uten dramatiske topper. Han fremstår også selv som om han tar disse ”dramatiske” valgene med stor ro. Dette er fordi situasjonen, når den tas ut av den intime sfære og sammenheng, og settes inn i et større perspektiv ikke er mer enn en storm i et vannglass. Folk bryter sine forbindelser og velger nye partnere hele tiden. Det er ikke noe stort. Det er livet, hvor man fødes, gjør noen valg på veien for så å dø til slutt. Så når Mannen i den siste replikken motsir Kvinna fordi at hun mener at de ikke kan reise bort sammen med argumentet:

Det er ikkje sånn, (2000: 238)

svarer han:

Alt er sånn (2000: 238).

Og i den replikken finner man kimen til den erkjennelse som Fosses teater søker: ønsket om å si noe om den rollen tiden spiller i den menneskelige eksistens (Zern 2005: 103). Til tross for at mennesket fortsatt spiller en hovedrolle finnes det en skjebne som er større enn mennesket, Livet eller Eksistensen.

## 5 Det pre-postdramatiske

Jeg har foretatt en analyse av *The Lover*, *Ashes to Ashes* og *Vinter* med det utgangspunkt at de på ulikt vis blander realistiske og absurde trekk. Alle tre dramaene tar utgangspunkt i en kjærlighetsrelasjon. Gjennom å se på plot og struktur, karakterer samt dialog og språk ble tematikken klar. I alle tre stykkene ble kjærlighetsrelasjonen endret til en fremstilling av kjønn og makt. Denne tematiske forståelsen er en konsekvens av min lesning av kombinasjonen av det realistiske og det absurde. Jeg skal vise hvordan stykkene skiller seg fra hverandre, og hvorfor man kan kalle det en utvikling.

Først vil jeg se på *The Lover* og *Ashes to Ashes* for å påpeke hvordan to teaterstykker fra samme forfatterskap de skiller seg fra hverandre. Deretter vil jeg gå over til *Vinter* for å vise hvordan man kan se Fosse som en videreføring av Pinter. Til slutt vil jeg vise hvordan denne utviklingen peker mot det postdramatiske teater slik det skildres av Hans-Thies Lehmann.

### 5.1 *The Lover* og *Ashes to Ashes*

I begge dramaene er hovedkonflikten knyttet til kjønn og makt. Med utgangspunkt i kjærlighetsforholdet mellom karakterene oppstår det en maktkamp. Dette blir konflikten i dramaene. Maktkampen mellom karakterene viser seg i de spillene som karakterene har laget. Og spillene blir presentert gjennom bruken av metadramatiske kategorier.

I *The Lover* er spillet avgrenset til en spesiell tid hvor Sarah spiller seg selv, mens Richard tar på seg rollen som Max. Konflikten bunner i at Richard ønsker å bytte om på rollene, slik at Sarah er den som må endre sin karakter og ikke ham. Den som har makten er den som bestemmer spillet, og for å få endret sin status i spillet angriper Richard Sarahs posisjon ved å kalle henne det hun ikke vil være, ei hore. Sarahs motangrep er å la være å spille den rollen som Richard ønsker og dermed ikke innfri sin del av avtalen. De benytter seg begge av den samme form for manipulasjon for å bli den styrende i forholdet.

I *Ashes to Ashes* er også det seksuelle et viktig element i spillet og nyttes som et middel i maktkampen, men Devlin og Rebecca bruker ikke det seksuelle på samme vis som Sarah og Richard i *The Lover*. I begynnelsen kan det virke som om Rebecca bruker den samme taktikken som Sarah ved å antyde at hun vil gi Devlin de svar han søker, for så å bruke hans roller mot ham. Det skjer så en endring i Rebeccas handlemåte når spørsmålene som Devlin stiller bringer med seg flere lag og tider. Dermed blir Rebeccas motstand mot Devlin

endret fra å ta igjen for så å ende i en apatisk tilstand hvor Devlin får problemer med å nå fram til henne.

Forskjellen i hvordan rollene fremstilles og kommer til uttrykk har sitt grunnlag i hvordan det realistiske og det absurde brukes innad i dramaene. Den doble rollen som både Richard og Devlin besitter utføres på ulikt vis. Richards alter ego, Max, blir aldri presentert i dialogen som en rolle Richard spiller. Denne informasjonen kommer kun i sidetekstens beskrivelser. På denne måten er sideteksten styrende ved å inneholde informasjon som man i *Ashes to Ashes* bare kan tolkes seg fram til. Det benyttes relativt mye sidetekst i *The Lover*, i motsetning til *Ashes to Ashes*, som nesten er strippet for sidetekst. Devlins rollespill er mer skjult ved at han gir inntrykk gjennom dialogen å besitte flere roller. Han bruker disse rollene for å oppnå primærrollen som Elskeren. I så måte kan man differensiere mellom måten Devlin og Richard tar i bruk rollene, og knytte dem til to forskjellige uttrykksmåter. Richards klare og definerte rolle som Max kommer til syne ved hjelp av en realistisk fremgangsmåte siden det blir presentert gjennom sideteksten. Det er i tillegg ingen tvil om at Richard ikler seg denne rollen som i tillegg er definert og fullendet. Devlins roller kommer til syne kun gjennom dialogen. De ulike rollene som psykolog, politi eller prest markeres på ulikt vis enten ved måten spørsmålene som rettes mot Rebecca er formulert, eller ved hjelp av sjargong. Direkte antydninger finnes også som når han ber henne om å se på ham som en prest. Det benyttes noe sidetekst i forbindelse med rollespillet til Devlin, og det er avslutningsvis i teaterstykket da han gjentar de handlinger som Rebecca forteller at Elskeren utførte mot henne. Til tross for at dette blir presentert gjennom sideteksten forblir rollespillet til Devlin aldri eksplisitt eller direkte. Siden informasjonen knyttet til rollespillet fortoner seg på denne måten ansees trekket som absurd. Tilbakeholding av informasjon er et absurd trekk, det å ikke ville gi fullstendige svar, men kun legge til grunn en mulighet i teksten.

Avslutningsvis i *Ashes to Ashes*, når Devlin endelig prøver å utføre rollen som Elskeren, hentes innledningen opp igjen og dermed skapes en sirkelkomposisjon. Dramaet starter der det slutter. Forskjellen er som allerede nevnt i analysen, at fra å bli beskrevet av Rebecca i eksposisjonen, blir handlingen forsøkt utført av Devlin, men Rebecca reagerer ikke og Devlin får dermed ikke fullført handlingen eksakt, eller fullendt sin forvandling til å bli Elskeren. Sirkelkomposisjonen er et typisk grep i det absurde drama fordi en absurd dramatiker ikke tror at den menneskelige tilværelsens absurditet på noen måter lar seg oppheve, men at den er en permanent tilstand. Derfor kan hendelsene bare være statiske: De beveger seg ikke mot et mål, men i en sirkel. Derfor er det best å tale om hendelser, og unngå begrepet handling (Platz-Wary1992: 162). Plotets struktur endres dermed fra *The Lover* til

*Ashes to Ashes* ved at handlingen reduseres til tilstand. *The Lover* tar i bruk den realistiske standarden som svarer til Szondis krav om at handlingen skal skje gjennom dialog og ikke operere med en episk instans. *Ashes to Ashes* er et tilstandorientert drama, det vil si at det er bestemt ut fra en hendelse istedenfor handling. Denne kategorien knyttes i stor grad til den absurde tradisjonen selv om den er blitt benyttet i flere dramaepoker (Pfister 1991: 200).

Men hvordan skal vi forstå utviklingen i strukturen i forhold til hvordan makt og kjønn kommer til syne? Jeg mener at endringene har en sammenheng med hva som ligger innebygd i tematikken, altså hva makt og kjønn skal meddele i de ulike stykkene. I *The Lover* forblir vi innenfor Richard og Sarahs private sfære hvor verden utenfor ikke fremsettes som noe stort problem, foruten at naboene kan se dem. Maktkampen dem imellom forholder seg kun til problemet knyttet til hovedtematikken kjønn og makt på en eksplisitt måte. Kampen som vises gjennom rollespillene henviser ikke til noe annet enn akkurat den situasjonen som karakterene befinner seg i. Man kan muligens sette *The Lover* i en samfunnsmessig kontekst, altså 1960-tallet, hvor den seksuelle frigjøring var i sin startfase, men dette har ikke vært en del av mine undersøkelser. Altså er maktkampen mellom Sarah og Richard en fremvisning av hvordan man kan bruke kjønn som maktmiddel innenfor ekteskapet, og hvordan det seksuelle blir viktig for å oppnå makt over den andre parten.

I *Ashes to Ashes*, på grunn av den doble strukturen og bruken av sirkelkomposisjon, anvender teaterstykket den intime og private kampen mellom Rebecca og Devlin for å peke utover situasjonen som karakterene befinner seg i, og beveger seg mot et historisk plan. Gjennom Rebeccas personlige historie tangeres historien om vår felles fortid, den andre verdenskrig og jødernes historie. Og som allerede nevnt i analysen, viser bruken av kjente bilder fra den andre verdenskrig satt sammen med "nye" steder til at historien vil gjenta seg. Vi vil altså kunne oppleve dette igjen. Devlins ønske og vilje til å underkue Rebecca slik som hun ble av Elskeren utvikles, og henspiller til en større problemstilling knyttet til maktovergrep. På denne måten tar *Ashes to Ashes* utgangspunkt i en intim og privat maktkamp, som ligner den i *The Lover*, men som ved å spille på et historisk og allment perspektiv fremviser maktbruk i tid og rom. Samtidig fremstilles kvinnekjønnnet som synonymt med offerrollen. Akkurat som det maskuline kjønnnet forbindes med rollen som overgriper. I begge de historiske perspektivene er Elskeren den som forulemper og siden Devlin, ved å ville etterligne Elskerens handlinger, blir av den grunn satt i samme kategori. Handlingene som Devlin forsøker å repetere gjør Rebecca til offer slik det er i en sadomasochistisk relasjon, hvor den ene dominerer den andre. Mannens dominans over kvinnen viser tilbake på tittelen og de bibelske konnotasjoner jeg har anvendt i analysen.

Kvinnen er satt under mannen, det seksuelle begjæret skal være smertefullt og alt som skjer på jorden skal skje igjen og igjen og igjen. Likevel motsetter Rebecca seg offerrollen hun tildeles på vegne av kvinnekjønnets både fysiske og verbale. Den fysiske motstanden gir sitt uttrykk ved at hun ikke lar Devlin gjennomføre sine intensjoner om å spille rollen som Elskerens. Devlin vet hvor han skal med sitt spill siden Rebecca har gitt ham eksakte instruksjoner om hvordan hun kysset Elskerens knyttneve mens han holdt på å kvele henne med den andre hånda. Rebecca reagerer ikke på Devlins forsøk og blir av den grunn ikke gjort til offer igjen. Den verbale motsetningen skjer i løpet av en av de absurde digresjonene hvor Rebecca snakker om mental elephantiasis<sup>12</sup>:

This mental elephantiasis means that when you spill an ounce of gravy, for example, it immediately expands and becomes a vast sea of gravy. It becomes a sea of gravy which surrounds you on all sides and you suffocate in a voluminous sea of gravy. It's terrible. But it's all your own fault. You bought it upon yourself. You are not the *victim* of it; you are the *cause* of it. Because it was you who spilt the gravy in the first place, it was you who handed over the bundle (Pinter 1996: 51).

I analysen trekker jeg dette til Rebeccas barnløshet, men det ligger også et annet aspekt ved uttalelsen som kan settes i sammenheng med Rebeccas "vegring" mot offerrollen og hvorfor hun heller anser seg selv som årsaken. I lys av tittelen som henspiller på Syndefallet i Det gamle testamentet er det Eva som er årsaken til at mennesket ble utvist fra Edens hage og tvunget til leve på jorden i nød. Resepsjonshistorien for Kvinnenes skyld er dermed bevist.

*The Lovers* er generelt sett nærmere en definisjon av et realistisk stykke enn et absurd siden det oppfyller de fleste av Szondis krav til det absolutte drama. I *The Lover* kommer det absurde fram gjennom bruken av språket. Esslin fremhever Pinters nøyaktige øre for det absurde i dagligspråket med sine repetisjoner, grammatiske feil og usammenhengende tale.

There is also the misunderstandings arising from the inability to listen; incomprehension of polysyllabic words used for show by the more articulated characters; mishearing; and false anticipations. Instead of proceeding logically, Pinter's dialogue follows a line associative thinking in which sound regularly prevails over sense (Esslin 2001: 243-244).

Samtidig nekter Pinter for at han forsøker å fremstille menneskers problemer med å kommunisere med hverandre. Pinter skriver i *Writing for the Theatre* at

---

<sup>12</sup> **elefantiasis** en; kronisk sykdom med sterk oppsvulming av føtter, legger og lår (ordnett.no) 25. april 2008

Det finnes to typer stillheter. Den ene er når det ikke sies noe. Den andre er for eksempel når det fosser av ord. Bak denne måten å snakke på finnes det et innestengt språk. Det er dette som det hele tiden refereres til. Det vi hører er bare noe som indikerer at vi hører. Vi snakker for å unngå ubehageligheter; vi snakket er et aggressivt, utspekulert, pinefullt, spottende røykteppe som holder andre på avstand (Pinter/Krogstad 1977: 13).

Sarah og Richards forhold i *The Lover* minner veldig om situasjonen slik den beskrives ovenfor. Esslin viser til et annet absurd trekk som han setter i sammenheng med språk hos Pinter. Valget om å ikke tilkjenne motivasjonen til karakterene. Motiveringsvegringen som *The Lover* også tar i bruk skal jeg ta opp igjen i en senere diskusjon i forhold til alle stykkene i dette kapitlet.

*Ashes to Ashes* legger seg nærmere den absurde tradisjonen der *The Lover* nærmer seg den realistiske. Jeg har vist at dette medfører en utvikling i tematikken, forståelsen av kjønn endres. I *The Lover* er kjønn presentert på en ”vanlig” måte, som psykologiske kategorier. Dette har jeg vist henger sammen med den overvekten av realistiske trekk som benyttes i dramaet. Konflikten mellom Sarah og Richard kan sees i lys av den psykologiske realismen, men passer ikke fullstendig inn i definisjonen da stykket har flere absurde trekk, som blant annet utelatelsen av motiv for karakterene. Av den grunn stadfestes ikke bakgrunnen for konflikten i teksten, den kan kun anes. *Ashes to Ashes* har det samme utgangspunktet med den mellommenneskelige konflikten knyttet til kjærlighetsforholdet. Men der hvor *The Lover* opprettholder den binære polariseringen av kjønn, diskuteres polariseringen i *Ashes to Ashes*. Dette vises gjennom Rebeccas motstand mot å bli ansett som offer slik man ofte tenker i møte med tematikken kjønn og makt, hvor kvinnen er den som skal domineres. Den samme holdningen blir satt i sammenheng med bibelen – hvor det står skrevet at kvinnen er satt under mannen. Hennes siste fysiske opposisjon mot Devlin fratar ham posisjonen som dominant, men hennes middel er svakt og passivt. Uansett vil jeg påstå at kjønn som kategori knyttet til makt drøftes i teaterstykket og viser vei til en annen mulighet enn den psykologiske tanken som opprettholdes i *The Lover*. *Ashes to Ashes* fungerer med dette som et mellomledd og som en overgang til Fosses *Vinter*.

## **5.2 *Vinter***

Jeg har påpekt i gjennomgangen av *The Lover* og *Ashes to Ashes* at tematikken kjønn og makt springer ut av konflikten i kjærlighetsforholdene og bruken av de metadramatiske

kategoriene. Det som skiller *Vinter* fra de to andre dramaene er at konflikten som element i et drama er blitt forandret. Istedenfor at karakterene i dramaet står på hver sin side i konflikten, slik man forventer at en konflikt skal utspilles, er Kvinna og Mannen mer sidestilte. Man skulle da tro at *Vinter* skiller seg tydelig fra Pinter tekster, men jeg mener at konfliktens endring gjør *Vinter* til en fortsettelse av *The Lover* og *Ashes to Ashes*.

I gjennomgangen av de to stykkene mener jeg å finne en utvikling i hvordan kjønn og makt legges fram. Siden tematikken må forbindes med konflikten blir det i *Vinter* nesten en utradering av kjønnskategoriene siden karakterene ikke står i et polarisert forhold på samme måte som i de andre dramaene. Samtidig ligger det en ambivalens i denne ytringen siden Mannen og Kvinna er redusert til bare kjønn. Konflikten baserer seg fortsatt på kjønn og makt ved at karakterene er av ulikt kjønn og at de ønsker makt eller status i forhold til den andre parten, men i motsetning til Pinters stykker er denne kampen noe vagere og like mye rettet mot en selv som den andre. Det seksuelle får også en annen valør i *Vinter* enn i de foregående dramaene. Til tross for at Mannen velger å ta med seg Kvinna, som han forstår er prostituert, er det ikke her hun når frem til ham. Flere ganger bruker hun sin seksualitet for å få kontakt, men da trekker Mannen seg unna og virker uinteressert. Så i motsetning til *The Lover* og *Ashes to Ashes*, hvor det seksuelle som maktgrep fungerer, og tilsynelatende vinner frem, blir det i *Vinter* gang på gang forkastet nettopp fordi det ikke viser seg som et middel som trenger igjennom.

Det er gjennom Kvinnas rollespill at det seksuelle kommer til uttrykk. Kvinnas bruk av rollespill er en klar måte å definere seg på i forhold til Mannen og seg selv. Selv om Kvinnas ulike roller ikke er like komplisert som hos Devlin, blir allikevel Kvinnas rollespill mer problematiske fordi det er vanskeligere å skille rollen fra hennes ”virkelige” selv. Det er umulig å si hvem av dem som er den autentiske rollen. Tvetydigheten i rollespillet hos Kvinna er klarere på grunn av den usikkerheten som er knyttet til hvem som er hvem, Kvinna eller hora.

Rollespillet hos Kvinna viser også tilbake på spillet mellom ektefellene i *The Lover* ved å ta i bruk kostyme for å vise hvem hun er, men kostymet er ikke en nødvendighet og er dermed med på å styrke usikkerheten knyttet til hennes roller. I tillegg er ikke spillet skilt ut fra resten av stykket slik som det er i *The Lover*.

Den svevende konflikten passer godt med det tilstandsorienterte drama og presser dermed definisjonen mot det enda mer ekstreme enn i *Ashes to Ashes*. *Ashes to Ashes* fremkaller gjennom sin dialog, bevisst eller ubevisst, flere lag av tid og rom. I *Vinter* er tilstanden så ubestemt at det kan være vanskelig å sette fingeren på hva saken faktisk gjelder.

Dette viser seg også gjennom språket. I *Vinter* videreføres det absurde språket slik vi finne det hos Pinter samt den poetiske dimensjonen som blir forsterket som vist i analysen. Kvinna og Mannens stadige pauser og avbrutte setninger peker også tilbake på maktkampen og dens forandring i forhold til *Ashes to Ashes* og *The Lover*. Dialogens usikre fremføring peker på konfliktens og dermed tematikkens tvetydighet, hvor det som sies nesten er like mye rettet mot karakteren selv. Maktkampen henviser tilbake på karakterene selv.

Det skjer en utvikling i løpet av de tre utvalgte teatertykkene som baserer seg på sammenblandingen av absurde og realistiske trekk. *The Lover* som i det store og det hele innfrir mange av de realistiske kravene forstår kjønn psykologisk. Dette blir diskutert i *Ashes to Ashes* og den diskusjonen ville ikke vært mulig uten bruken av absurde stilgrep, som blant annet sirkelkomposisjon. Maktkampen mellom Rebecca og Devlin settes inn i et større historisk perspektiv som demonstrerer kjønnets psykologiske karakter for så å motsette seg den. *Vinter* viderefører mange av de absurde trekkene som benyttes i *Ashes to Ashes*, men videreutvikler dem og gjør dem til tider mer ekstreme. Dramaet benytter seg av det samme tematiske utgangspunktet med kjønn og makt, men siden konflikten omdefineres skjer det noe med kategoriene kjønn også. I tillegg peker *Vinter* mot noe større enn seg selv som er kjernen i Fosses teater, nemlig å si noe om den menneskelige skjebne i et større perspektiv enn det historiske. Betydningen av kjønnsforskjellen blir mindre. Begge kjønn strever med sin kjønnsidentitet, men hovedproblemet i skuespillet ligger på et helt annet plan.

Jeg mener at alle tre dramaene vektlegger et absurd trekk som gjenspeiler et ønske om å seg bort fra den psykologiske forståelsen som har preget det realistiske drama, og det er mangel på motivasjon.

### **5.3 Mangel på motivering – den tekstlige avantgardens verktøy**

En av hovedgrunnene til at Pinters dramatik ble innlemmet i Esslins bok om det absurde teater er hans bevisste valg om å ikke forsyne sine karakterer med motivasjon.

Verifiseringsproblematikken i Pinters teaterstykker kommer av en personlig overbevisning fra forfatterens side om at menneskelivets skjulte sider ikke lar seg forklare med letthet. I mange sammenhenger kan man ikke svare for sine egne handlingers motivasjon, så hva får man til å tro at man kan forklare andres? Om Fosse deler Pinters forståelse at den menneskelige psykologien kan jeg ikke svare for, men han deler hans bruk av det dramatiske elementet som ikke gir publikum/leser den fullstendige løsningen ved å utelate karakterenes motivasjon. Skal man lese denne skepsisen til psykologien som et absurd, eller for den del et ultrarealistisk



trekk? Jeg mener at det finnes en alternativ løsningen som kan settes i sammenheng med skepsisen til det *tekstlige* teater som vokser frem med teateravantgarden i begynnelsen av 1900-tallet.

I begynnelsen av det 20. århundre var det vestlige teater tradisjonelt sett fastsatt ut fra den dramatiske teksten. Dette var på vei til å endres radikalt. En av avantgardebevegelsens hovedpunkter på agendaen var å ”av-litterarisere” teatret (Fischer-Lichte 2004: 284).

Antonin Artaud er den store foregangsfiguren for alt teater som søker seg vekk fra det tekstlige teater. Det er særlig to sider ved det europeiske eller det vestlige teater som Artaud konsekvent kritiserer, og som henger nøye sammen. Han mente at Vestens teater var psykologisk orientert og at det var litterært (Helgheim 2000: 167): ”Teater hos oss er underkastet ordet” (Artaud 2000: 63). Artaud mente at man oppfattet teateret i første rekke som en fremførelse av tekst og hevdet at det verbale språket egnest seg utmerket til analyse av menneskelige følelser og konflikter, men at teaterets område ikke er psykologisk, men plastisk og fysisk (Helgheim 1967/Artaud 2000: 65). Ønsket om å reteatralisere teatret, det vil si å fremheve det teatrale på bekostning av det litterære, oppstod som en bølge i begynnelsen av 1900-tallet med Georg Fuchs<sup>13</sup> og hans Künstlertheater, og er fortsatt en aktuell tanke den dag i dag. Fuchs og hans like anså at mye av teatrets egenart hadde gått tapt under realismen og naturalismen (Helgheim 2000: 172).

The demand to re-theatricalise the theatre had far reaching consequences. It abandons the leading principle of middle-class theatre of any illusion because it specifically attacks any kind of stage realism (...) If theatre is understood as an art, its task cannot be simply to imitate nature and produce an illusion of reality (Fischer-Lichte 2004: 286).

Det er i lys av dette at motiveringsvegringen hos Pinter og Fosse får en annen betydning. Ønsket om å søke seg vekk fra det psykologiserende teater viser seg å ikke bare være knyttet til teateravantgarden. Selv om reteatraliseringen og behovet for å unnslippe realismen og psykologien settes sammen som om de har identisk betydning, har jeg gjennom mine analyser vist at det ikke behøver å være slik. I analysene av *The Lover*, *Ashes to Ashes* og *Vinter* har det blitt lagt vekt på hvordan de metadramatiske kategoriene benyttes. Sett i sammenheng

---

<sup>13</sup>Det er en forskjell mellom Artaud og Fuchs bevegelse: For Artaud var teateret et middel og ikke et mål i seg selv (l'art pour l'art). Målet for Artaud var at publikum, deltagerne, i Grusomhetens Teater skal oppleve de kosmiske krefter, de sorte krefter, denne metafysiske virkelighet som i hans teater særlig kommer til uttrykk gjennom den kriminelle lidenskap og besettelse. I motsetning til Fuchs og hans like hvor målet var kunstnerisk og estetisk, ønsket om å lage best mulig teaterforestillinger ved å gjenopprette balansen mellom teaterets uttryksmiddel i et teater som var blitt for litterært (Helgheim 2000: 172).

med motiveringsvegringen kan man si at disse tekstene også søker seg bort fra det psykologiske og mot en mer rituell tankemåte rundt teater*teksten*.

#### **5.4 Metadramaet og ritualet**

Hornby fremsetter fem mulige variasjoner av åpenbare eller bevisste metadramatiske kategorier: spill innad i spillet, seremonien innad i spillet, rollespill innad i rollen, litterære og personlige referanse, og personlige referanser. Disse typene av metadrama skal ikke ansees som passive kategorier, men som instrumentelle. De opptrer sjelden i ren form, men kan ofte blandes eller opptre side om side. De er ikke sannhet i eller av seg selv, men heller et middel for å oppdage sannheten (Hornby 1986: 31). Som jeg har vist gjennom alle tre analysene brukes metadramatiske teknikken flittig. De fremstår også som spesielt viktig i forhold til tematikken, selv om de kommer til uttrykk på forskjellig vis i forhold til hvilken av kategoriene som benyttes eller kombineres. Til tross for at de innlemmes i forskjellige kategorier må man forstå de som mer enn en tekstlig teknikk i - de gjenspeiler teatrets dobbelthet.

Phenomenologically, there is much more to metadrama than the simple technical definition of “drama about drama”. The metadramatic experience for the audience is one of unease, a dislocation of perception. It is thus possible to talk about the degree of intensity of metadrama, which varies from very mild to an extreme disruption. At times, metadrama yield the most exquisite of aesthetic insights, which theorist have spoken of as “estrangement” or “alienation”. This “seeing double” is the true source of the significance of metadrama (Hornby 1986: 32).

Schechner mener at det er klare likheter mellom teatret og ritualet, men at fremstillingen i teatret er enda mer kompleks. I teatret er skuespilleren en erstatning for et surrogat. ”The actor who plays Oedipus or Lear or Willie Loman is not that ‘character’ who itself is not a ‘real person’. There may be no ‘real person’ at all behind the scenes, but only the play of embodied representations” (Schechner 1995: 234). Skuespilleren spiller karakteren som bakom der er offeret. Skuespillerens spill er representasjon av en representasjon (Schechner 1995: 235). Denne endringen skjer også hos et publikum hvor individene som utgjør et publikum ”forlater” samfunnet og ”går til” teatret hvor de spiller rollen som samfunn, og responderer mer som en gruppe enn som diskrete individer. Til sammenligning blir det i ritualet fjernet et lag av representasjonen fra skuespillerens side. Det er ingen karakter.

I Nattverden, for eksempel, hvor presten fungerer som en skuespiller på vegne av Kristus, møter menigheten, som likt et publikum representerer samfunnet; i dette tilfellet det kristne samfunn. Presten gjennomfører nattverden som ”opphøyer” Kristus mens menigheten ”står for” de kristne som de er (Schechner 1995: 234-235). De metadramatiske kategoriene benytter seg dermed av enda et representasjonsnivå siden det blir en representasjon av en representasjon av en representasjon. Som eksempel når en skuespiller spiller rollen som Richard i *The Lover*, som igjen spiller rollen Max, elskeren.

This adds a third metadramatic layer to the audience's experience: a character is playing a role, but the character himself is being played by an actor. Just as using a play within a play raises existential questions, so too does using a role within a role raise questions of human identity (Hornby 1986: 68).

Blant de metadramatiske kategoriene er det to som peker mot ritualet. Den ene av disse er rollespillet innad i rollen hvor den teatrale effekten resulterer i å minne oss om at alle roller er relative, og at identitet er noe vi tillegger eller lærer oss og ikke noe vi har iboende. Ubevisst blir vi minnet om spedbarnets tilstand, det vil si den ubegrensede narsissisme, hvor det ikke finnes roller eller grenser, kun den oseaniske følelsen av å være ett med universet. Denne følelsen er både tilfredsstillende og truende, med andre ord en tilstand av ”underliggjøring” mot oss selv. Viktor Sjklovskij presenterte begrepet underliggjøring i sin artikkel ”Kunsten som grep” (1916). Her skriver han at kunstens mål er å gi oss følelse for tingen, en følelse som er et syn og ikke bare gjenkjennelse. Kunstens virkemiddel er ”underliggjørelsens” virkemiddel og den vanskeliggjortes forms virkemiddel, som øker vanskeligheten og persepsjonsprosessen, for i kunsten er persepsjonsprosessen et mål i seg selv og må derfor forlenges (Sjklovskij 2001: 16). Tilstanden av ”underliggjøring” er i det store og det hele en tilstand hvor vi ”glemmer oss selv” overveldet av kunstens kraft.

Filosofestetikeren, som blant annet Schechner, har i lengre tid ment at det er en kvasi-religiøs natur i den kunstneriske opplevelse. For akkurat som i religionen vil møtet med et kunstverk rive oss vekk fra det alminnelige selv. Kanskje kan denne effekten ligne den biokjemiske virkningen som skjer i møte med ritualets kvaliteter av repetisjon, rytme, overdrivelse, kraft og forenkling som stimulerer hjernen til å utskille endorfiner direkte i blodstrømmen som ettergir en befrielse fra smerte og overflod av nytelse (Schechner 1995: 233). Den andre kategorien er selvfølgelig seremonien innad i spillet, også kalt ritualet innad i spillet. Seremonien innad i spillet er allestedsnærværende. I alle typer drama, i alle kulturer til alle tider finner vi spill som inneholder selskap, ball, festspill, turneringer, idrettsspill, ritualer,

rettssaker, prosesjoner, henrettelser, begravelser, kroning, innvielse. Seremonier er så mye brukt i drama at en historisk katalogisering av fenomenet vil bli umulig. For å forstå bakgrunnen for den vidstrakte bruken av seremoni i drama må man først forstå hvorfor seremonier er viktig i menneskets samfunn. Det er ikke bare vanlig å finne ritualet i drama – det er vanlig å finne ritualet overalt. Og selv om det er en påstand som mange anser som fakta er grunnen for dette ofte ukorrekt (Hornby 1986: 49-50). Hornby påstår at flere teaterhistoriske tekster holder fram, etter å ha understreket teatrets opphav i ritualet, med å gjøre den primitive kjærligheten til ritualet til et begjær for moro skyld, eller til svermeri for bevegelse, lyd og farger for deres egen skyld. Ingen av disse er en tilfredsstillende forklaring på ritualets tiltrekningskraft. Mange primitive ritualer er langt i fra ”morsomme”, men ekstremt vanskelige og inneholder voldsom lidelse (Hornby 1986: 50). Schechner påpeker at ritualet i nesten alle sammenhenger griper inn i ”hendelser” knyttet til hierarki, territorier og seksualitet eller parring. Han mener at det både i teatret, som i ritualet, er en historisk sammenheng mellom vold og seksualitet. Ved å ta en titt på populærkulturen og samtidskunsten finner man flere eksempler hvor vold mot kroppen er et sterkt tema. ”A close look at these violent displays cannot but disclose their erotic content”(Schechner 1995: 232). Som vist i mine analyser er det en sammenheng mellom det voldelige og det seksuelle knyttet til ritualet som parene har skapt. Best vises sammenhengen mellom sex og vold i *Ashes to Ashes* der det seksuelle i seg selv er forbundet med et voldelig element. Devlin forsøker å gjenskape den seksuelle handlingen mellom Rebecca og Elskeren ved å spille rollen som Elskeren, og direkte gjenskape de ”overgrep” som Rebecca ble utsatt for av ham. Devlin gjennomfører ikke handlingen. Dette er med på å forsterke tolkning om at handlingen er ritualisert siden ritualet fungerer som ambivalent symbolsk handling som peker på den virkelige transaksjonen samtidig som den hjelper folk å unngå direkte konfrontasjon med hendelsene (Schechner 1995: 230). Den rituelle handlingen blir demonstrert selv om den ”virkelige hendelsen” tilbakeholdes. Det voldelige i ritualer, som i teater, er simultant tilstedeværende og fraværende, demonstrert og tilbakeholdt. Den ritualiserte seksualhandlingen i *The Lover* leker også med vold og overgrep. Gjennom spillets ulike karakterer og rom bytter Sarah og Richard på å være den som tar initiativet eller avslå. På denne måten fungerer deres lek om makt på et mer fysisk plan hvor det hintes om overgrep eller antastelser. I *Vinter* blir det seksuelle skjøvet til side for en annen form for samvær til tross for Kvinnas stadige forsøk på å forføre Mannen. Og i de situasjonene hvor hun prøver å forføre ham blir hennes oppførsel voldsom. Hun blir aldri voldelig, men forandrer sinnsstemning og benytter det seksuelle som et maktmiddel.

Schechner forfekter, om ikke en universal forbindelse mellom sex og vold, så en forbindelsen mellom vold og sex karakteristisk i den Indoeuropeiske kunsten og litteraturen. "What of all this violence, examples of which could be multiplied many times over from different cultures around the world?" (Schechner 1995: 232). Han besvarer sitt eget spørsmål med at volden som fremvises gjennom litteratur, andre kunstarter eller ritualer ikke er en del av det "virkelige liv". Den opprinnelige eller den "originale" volden fungerer ikke som befriende eller forløsende. Mennesker trenger å "få noe ut av" volden i det virkelige liv, om så bare gjennom repetisjon. Som eksempel viser Schechner til de utallige tv-sendingene av Kennedy-drapet, som et forsøk på å absorbere og transformere de voldelige hendelsene til noe forløsende (Schechner 1995: 233). På samme vis benytter de dramatiske karakterene ritualet som en ventil for noe de ikke helt klarer å håndtere. Sarah og Richards elsker/hore-spill i *The Lover* må ha oppstått som et problem fordi det seksuelle ikke har fungert slik de ønsket i ekteskapet. Men hvordan kommer det til uttrykk i *Vinter*? Ritualet i *Vinter* kan ikke forstås som i de to andre tekstene der ritualet kommer til uttrykk gjennom det spillet som skapes av karakterene. *Vinter* formidler det rituelle gjennom ritualets kvaliteter hvor det repetitive og rytmiske er viktig. I *Vinter* er de språklige repetisjoner med på skape en suggererende kraft. Både ved å gjenta sine egne og den andres replikker, ofte enkle enstavelsesord eller med enkle endringer som ofte brukes i lyrikken.

## 5.5 Konklusjon

Jeg skriver innledningsvis at jeg vil undersøke om de tekstene som jeg har analysert kan sies å representere et forstadium til det postdramatiske teater. Det er ingen tvil om at disse tekstene *ikke* er postdramatiske, men jeg vil påstå at de har kvaliteter ved seg som kan spores i det postdramatiske. Det postdramatiske støtter seg på den evigunge teateravantgarden og det kan virke som at den ønsker å fjerne seg fra den tekstlige delen av teatret. Å bryte med det tekstlige teater fører ofte med seg en søken mot det antropologiske, det vil si teaterets røtter i det rituelle.

Det postdramatiske tekstteater fordrer en autonomisering av språket som fører med seg at språket ikke kan tillegges karakterene, men heller fremstår som en autonom teatralitet. Lehmann påpeker samtidig at karakterene muligens ikke kan kalles karakterer. I *Ashes to Ashes* kan man ane autonomiseringen siden Rebeccas "minner" ikke er hennes egne. Ved å kun se på hennes erindringer fremstå en hel historie som kan knyttes konkret til vår felles historie, men som allikevel blir en selvstendig historie som ingen "eier". Jeg har påpekt at

Rebecca fungerer som et medium for denne historien, noe som er med på å fjerne henne som karakter fra det hun forteller. Avindividualiseringen som *Vinter* hintet til, men ikke kan settes helt i sammenheng med er, knyttet til måten jeg forstår Lehmanns tanker på angående problematiseringen av definisjonen av karakterer i det postdramatiske teater. Han tolker utviklingen, som viser seg i avindividualiseringen og autonomiseringen, som et ønske om å utforske nye muligheter rundt tanker og representasjon av det individuelle mennesket som subjekt i teksten (Lehmann 2006: 18). Fosses siste forskyvning i tematikken i *Vinter* mener jeg gjør nettopp dette, ved å peke på mennesket i en større sammenheng, slik at enkeltmenneskets historie ikke lenger er i fokus. Den peker ikke på noen større omveltninger, men forbli bare det lille i det store.

Lehmann mener at der er en klar sammenheng mellom det absurde og det postdramatiske teater siden de begge utgjør krav på å bli sett på som et teater av ”mangel på mening”, men at den atmosfæren som det absurde teater springer ut fra nå er kulturelt gitt. Den verdensforståelsen som det absurde drama har sin bakgrunn i eksisterer fortsatt i det postdramatiske teater, men ikke som en reaksjon på verdensangsten, den er nå bare et faktum som ligger til grunn (Lehmann 2006: 54). Allikevel vil jeg påstå at blant noen av de dramatikere som Lehmann anser som postdramatiske oppstod fra samme bakgrunn og angst som de absurde dramatikerne. Sovjetunionens fall frigjorde mange stater, men det slo fort over fra utopi til dystopi på grunn av krigen på Balkan. Konfliktene som mange trodde hørte til fortiden ble igjen aktuelle: hemningssløs dreping med kultur, språk, religion og historie som våpen. I Storbritannia på grunn av den konservative regjeringen til Margaret Thatcher sammenføres to krisesentra som får styrke fra hverandre. England får dermed merke de sosiale endringene tidligere og tydeligere enn andre steder. Den britiske scenen reagerer på de nye tilstandene, og Sarah Kane er blitt stående som den sentrale figuren i den nye dramatikken, ofte referert til som ”in-yer-face-theatre” (Zern 2005: 20-22). Pinters *Ashes to Ashes* ble skrevet på samme tid som Kanes *Blasted* (1995), og deres reaksjoner har delvis den samme bakgrunnen. I *Ashes to Ashes* har jeg vist at det er klare konnotasjoner til den andre verdenskrig. I tillegg har jeg fremsatt hvordan bruken av ulike dramatiske elementer har henvist til at historien kan gjenta seg. Pinter skriver seg med dette inn i den nye dramatikken, men med sitt gamle utgangspunkt, det absurde. Han anvender intimsfæren med Rebecca og Devlin for å peke utover til vår historiske historie som, på grunn av krigen på Balkan, ser ut til å repeteres nok en gang. Fosse, som også tilhører denne tidsperioden, tar som Pinter utgangspunkt i intimsfæren, men viser videre til noe større enn menneskets historie og mot det mer eksistensielle. Selv om man kan trekke linjer mellom Kane og Pinter på grunn av deres

felles reaksjon kommer det til uttrykk på svært forskjellig måte, formmessig. I så måte er det lettere å se hvordan en linje til Fosse kan strekes opp selv om de viser til ulike horisonter.

Jeg har tidligere konstatert at Lehmann mener at det absurde så vel som det episke teater holder fast ved presentasjonen av et fiktivt og simulert tekstkosmos som dominant, mens det postdramatiske teater ikke gjør det (Lehmann 2006: 55). Dette henspeiler til noen annet enn det som er diskutert ovenfor. Både i *The Lover* og *Ashes to Ashes* er verden utenfor problematisk siden den aldri trekkes inn på en slik måte at behovet for en verden utenfor er nødvendig.

The essential characteristic of Pinter's work is its conceptual incompleteness. Structurally each play is complete. It begins, develops, ends, and each part is organically joined to the others. But the framework around the plays, the "conceptual world" out of which the plays emerge, is sparse, fragmented. The outside world is frequently hardly alluded to. Past experience is bought into focus only with great difficulty, and then often in self-contradictory ways (Schechner 1966: 177).

Dermed sitter man som leser/publikummer igjen med oppgaven om skape et konseptuelt rammeverk, men ingen enkelt og rasjonelt svar vil binde sammen alle løse tråder. I *Vinter* har jeg gjennom analysen vist at det er annerledes. Grunnen til at stykkene til Pinter og Fosse her skiller lag er bruken av de realistiske og absurde kjennetegn. Tekstkosmoset i *Vinter* forblir dominant fordi Fosse gjør nytte av de realistiske trekkene, der Pinter har valgt de absurde.

Seremonien er et av de viktigste elementene som Lehmann fremsetter i det postdramatiske teater. Jeg mener at tendensen til å ty til det seremonielle og det kultiske ikke er noe nytt som kommer med det postdramatiske, men kan spores tilbake til teateravantagarden som oppstod på slutten av 1900-tallet. Det postdramatiske, på samme vis som avantgarden, vender ryggen til teksten og mener at det er den som må ta på seg skylden for at teatret har mistet sin opprinnelige identitet som ritual. Lehmann påstår at teksten fortsatt er viktig, men han klarer aldri helt å vise hva som er postdramatiske tekster. Han ender ofte opp med å vise til teaterpionerer, regissører og performancegrupper. Han nevner noen dramatikere, men benytter aldri anledningen til å forklare hva som gjør akkurat dem postdramatiske. Derimot peker han på noen trekk som han anser som postdramatiske og det er disse jeg har tatt utgangspunkt i i mine undersøkelser av Pinter og Fosse.

Jeg har gjennom mine analyser funnet ut at kombinasjonen av realistiske og absurde trekk sammen med de metadramatiske kategoriene er en taktikk eller måte for å søke seg vekk fra en psykologisk tenkning rundt teaterteksten. Motivasjonsvegringen fungerer som en

tydelig teknikk som ikke innfrir til de krav som et publikum eller en leser forventer. Bruken av rollespill innad i rollen og ritualet innad i spillet er et annet middel som bryter med den psykologiske forståelsen. Anvendelsen problematiserer vår forståelse av virkelighet ved å bringe med seg flere lag av representasjon, og setter av den grunn spørsmål til identitet, virkelighet og ritualets posisjon i menneskets liv.

Jeg mener at viljen om å føre teateret vekk fra det psykologiserende og tilbake til sine kultiske røtter også finnes i det tekstlige teater slik som jeg har vist gjennom analysene. Sammenblandingen av de realistiske og absurde trekkene sammen med bruken av de metadramatiske kategoriene peker i retningen av en type dramatikk som ikke er postdramatisk, men på terskelen ved å søke det samme mål, som er en annen måte å tenke eller forstå teater.



# Litteraturliste

## Primærlitteratur

- Fosse, Jon. 2000. "Vinter". [urpremiere Stavanger høsten 2000]. *Besøk. Vinter. Ettermiddag. Tre skodespel*. Oslo, s.143-238
- Pinter, Harold. 1996. *Ashes to Ashes*. [urpremiere Royal Court at the Ambassadors Theatre, London 12 September 1996] New York
- Pinter, Harold. 1991. "The Lover". [urpremiere the Arts Theatre 1963]. *Harold Pinter: Plays*. London, s.147-184

## Sekundærlitteratur

- Abel, Lionel. 1963. *Metatheater – A new View of dramatic form*. New York
- Andersen, Hadle Ofteland. 2004. *Ikkje for ingenting – Jon Fosses dramatikk*. Helsingfors
- Artaud, Antonin. 2000. *Det dobbelte teater*. [fr.orig.1964]. Overs. Kjell Helgheim. Oslo
- Batty, Michael. 2001. *Harold Pinter*. Hordon, Travistock & Devon
- Bibelen. 1978. "Syndefallet". Det Norske Bibelselskap. <http://www.bibelen.no/>. Nedlastet 25.09.07
- Dürrenmatt, Friedrich. 1959. *Teaterproblem og natlig samtale*. [ty.orig.1955].  
Dansk overs Hans Joakim Schultz, København
- Esslin, Martin. 1970. *The Peopled Wound – The plays of Harold Pinter*. London
- Esslin, Martin. 2001. *The Theatre of the absurd*. [1961] London
- Fehr, Drude von der. 2004. "Drama uten karakterer og erkjennelsesbehov". *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Red. Drude von der Fehr og Jorunn Hareide. Oslo, s.314-329
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *History of European Drama and Theatre*. [ty.orig.1990] London og New York.
- Fosse, Jon. 2001. "Draum om hausten". [urpremiere Nationaltheatret høsten 1999]  
*Teaterstykke 2*. Oslo, s. 103-255
- Gale, Steven H. 1977. *Butter's going up - A Critical Analysis of Harold Pinter's work*. Duke University, North Carolina

- Helland, Frode & Lisbeth Pettersen Wærp. 2005. *Å lese drama: innføring i teori og analyse*. Oslo
- Hinchliffe, Arnold P. 1967. *Harold Pinter*. New York
- Hornby, Richard. 1986. *Drama, Metadrama, and Perception*. London and Toronto
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. [ty.orig.1999] Eng. Overs. Karen Jürs-Munby, London and New York
- Miller, Arthur. 1973. *Death of a Salesman*. [1949]. London
- Pfister, Manfred. 1991. *The Theory and Analysis of Drama*. [ty.orig. 1977] Eng. Overs. John Halliday. Cambridge
- Pinter, Harold. 1977. "Å skrive teater". [1962]. *To skuespill*. Overs. Morten Krogstad. Oslo
- Platz-Wary, Elke. 1992. *Drama og teater. En innføring*. [ty.orig.1980]. Overs. Odd Inge Langholm. Oslo
- Schechner, Richard. 1966. "Puzzling Pinter" *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, nr. 2, s. 176-184. <http://www.jstore.org>. Nedlastet 24.04.07
- Schechner, Richard. 1995. *The Future of the Ritual*. [1993] London og New York
- Skjlovskij, Viktor B. 1991. "Kunsten som grep". [rus.orig.1916]. Overs. Sigurd Fasting. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang m.fl. Oslo, s. 11-25
- Szondi, Peter. 1987. *Theory of the Modern Drama*. [ty.orig.1965] Eng. Overs. Michael Hays. Minneapolis
- Trussler, Simon. 1973. *The Plays of Harold Pinter – an assessment*. Cambridge
- Tygesen, Mads. "Den stillfærdig pathos – aspekter af Jon Fosses dramatik". *Peripeti I – 2004 JON FOSSE*. Red. Erik Exe Christoffersen. Århus
- Zern, Leif. 2005. *Det lysande market*. Overs. Eldbjørg Hovland. Oslo

## Oppslagsverk

- Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen. 2003. *Fremmedordboken*. Oslo
- Kunnskapsforlagets blå språk – og ordboktjeneste [www.ordnett.no](http://www.ordnett.no) Nedlastet 2007-2008
- Lothe, Jakob og Christian Refsum m.fl. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. [1997]. Oslo